

فحار: الثقافة بين صحوة الرأي وسمادير الأحلام

بقلم : منجي الشملي

أن يقول قولاً في أمر الثقافة قبل حلول القرن الواحد والعشرين ، وقد كان ذلك اثناء انعقاد «المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية» في مدينة مكسيكو، سنة 1982، إذ دعت الدول الاعضاء في منظمة اليونسكو الى انشاء «عقد عالمي للتنمية الثقافية». وما هي الا أن أصبح هذا المقترح قراراً لدى الجمعية العامة للأمم المتحدة، له عنوان هو «العقد العالمي للتنمية الثقافية»، وله رقم به يعرف هو 1870/41، وله بداية ونهاية (1988 - 1997)، وله فوق كل ذلك مضمون تجسده أهداف أربعة كبرى هي : وجوب الاقتناع بأهمية الثقافة في التنمية وتأكيد الهويات الثقافية، وتوسيع المشاركة في الثقافة، وتعزيز التعاون الثقافي الدولي .

وقد جعلت هذه الاهداف جميعها في ضوء قاعدة أولى اعتمدها مؤتمر مكسيكو العالمي، وهي ان الجهود الرامية الى التنمية الثقافية جزء من توق الشعوب الى التحرر السياسي والتنمية الاجتماعية والاقتصادية...

الثقافة ليست نشاطاً «بالمناسبات» ، ولا إبداعاً «مناسباتياً» ، ولا كتابة بالمعاجلة، ولا تفكيراً بالمسارعة، انها عمل متصل، وانتاج أبدي، وعلم وفكر؛ ولا بد من أن تكون جهداً لرفع المجموعة الى مستوى النخبة، لا صنيعة به يفتالون الفكر.

إن الثقافة فعل الفكر بصحوة الرأي، وليست سمادير أحلام...

إنما الفكر جزء من حياة الإنسان؛ والجزء لا يفصل عن الكل. وقد دلّ التاريخ دلالة واضحة على أن ازدهار الفكر يكون دوماً رهين ازدهار الاقتصادي والاجتماعي. فلا نهضة للفكر ولا قوة للثقافة في بلاد متخلفة اقتصادياً واجتماعياً.

إنها كالزرع الذي استحصد تلك «النظرية» التي يقول أصحابها بالدفاع عن الفكر وبتحريره دون أن يعترفوا جزءاً منسجماً في كل، فاعلاً في أجزاء الكل ومفعولاً به فعل التجديد والتغيير.

ولعل الناظر في التاريخ الاسلامي لا يماحك صاحب هذا الرأي، إن هو استنطق عهوده من عهد الامويين الى أيامنا هذه، مروراً بالقرون العباسية، والعهد الاندلسي، وتفكك الحكم الاسلامي وتشتت الامة العربية في المشرق والمغرب منذ استيلاء المغول على بغداد سنة 656 هـ/ 1258 م.

يمكن أن نقرر إذن - بالرجوع الى التاريخ - أن جدلية مستمرة تقوم بين الفكر والحياة الاقتصادية والاجتماعية، يتأثر الفكر بالمعطيات الاقتصادية والاجتماعية ، ثم يؤثر فيها فيغيرها ، ثم يتأثر بها مغيرة، وهكذا دواليك...

والناس يقولون في الثقافة ولا يزالون، وأحاديثهم تنشر مكتوبة ومسموعة ومرئية أيضاً، في «المناسبات» وفي أيام «الحملات»، كل كما يريد، أو كما يعلم... والمجتمع الدولي أراد

بمناسبة انعقاد المؤتمر الثالث والعشرين للجمعية العالمية للفلسفة بتونس

خواطر في النقد والاختلاف

بقلم: أحمد خال
وزير الثقافة والإعلام

تونس المعهد الجديد
تؤمن بحق الاختلاف

الفلسفة بحق لها، ومن ورائها المثقفون وأهل الفكر أن
تعتز بإقامة المؤتمر الثالث والعشرين للمنظمة العالمية
للجمعيات الفلسفية المستعملة للغة الفرنسية (جزئيا أو
كلها) كلفة حوار وتواصل بين ثقافات الشعوب
بخصوصياتها وبميراثها الذاتية ويشرف تونس أرض
المروية والحوار الثقافي والتراشح الحضاري عبر الآيام،
والبلد الذي يؤمن بضرورة تحقيق التكامل بين مقولتي
النقد والاختلاف في دورهما الخلاق ووظيفتهما المعرفية
والعملية والجمالية والذي يؤمن بضرورة تعامل الحدائنة
مع هذين المفهومين في مختلف أبعادهما أن تحتضن
مؤتمرهم الفكري الممتاز.

وأوجه بالشكر الجزيل إلى كل الدارسين والباحثين
والمفكرين التونسيين والقادمين من البلدان الشقيقة
والصديقة الذين ساهموا في أعمال الندوة التي ركزتم
عليها مؤتمركم بتقديم الدراسات والعروض أو
بالمشاركة في الحوار من أجل تعميق النظر في إشكالية
دقيقة هامة تتمثل في علاقة النقد كشكل فكري متميز
بمسألة بالغة الأهمية طرحت نفسها بالحاح كبير منذ
أقدم العصور، وما تزال تطرح اليوم بقوة تبلغ أحيانا
درجة العنف، وهي قضية الاختلاف باعتبارها مفهوما
في أقصى درجات الأهمية يعكس بالأساس درجة تضج
التفكير الإنساني.

يسعدني أن أشرف على اختتام المؤتمر العالمي الثالث
والعشرين للفلسفة حول النقد والاختلاف وهو
موضوع من أهم وأخطر المواضيع التي تشغل بال
المفكرين. وإنه لشرف أن ترعى وزارة الثقافة والإعلام
لقائكم هذا ترسيخا للتواصل الفكري في ضوء
خيارات السابغ من نوفمبر الديمقراطية المؤمنة بحرية
الفكر والتفكير أصلا للإبداع في الفنون والآداب
والفلسفات والعلوم والسياسة بمفهومها الإنساني
وباعتبارها قسما من الفلسفة وعلم قيادة الشعوب
وخدعتها.

وليس غريبا اليوم بأرض تونس السابغ من نوفمبر
للمؤنة بالتعدد أساسا للاختلاف أن نخوض في قضايا
الاختلاف وماهيته وفي مسائل النقد وعلاقته
بالاختلاف في رحاب مجتمكم الجليل الذي احتضن
نخبة من عديد البلدان الشقيقة والصديقة جلهم حجة
وبرهان في الفلسفة.

وأود أن أوجه بالشكر إلى كل الذين أشرفوا على
تنظيم هذا المؤتمر وعملوا جاهدين على توفير كل
أسباب النجاح لفعالياته. فالجمعية التونسية للدراسات

والإثراء المتبادل لأنها تعمل معا على تركيبة الذات أو النفس البشرية، وعلى دعم ثقة المجموعة بنفسها وتطلعها إلى مزيد من الحرية وتوقعها إلى إشباع حضاري راق. كما أن هذين المفهومين «النقد والإختلاف» ينسجان علاقات جدلية ثرية مع مفهوم الديمقراطية من حيث أنها سعي إلى الحد من إرادة احتكار القيم وإلغاء لجميع المطلقات وإقرار مطلق وحيد هو حرية الفكر في جميع الميادين، وبالتالي إقرار بعيداً بالإختلاف ونفي لأسباب الكبت المقيت وما ينجر عنه من عنف خطير، وحث على النقد الصريح الذي يبرئ سبيل الفرد والمجموعة في الحكم على الأشياء والظواهر.

غير أني أميز بين «النقد» (Critique) المستجلى الحقيقة النسبية دائماً وفق تمس موضوعي، و «الانتقاد» (Pseudocritique) المقتضي إلى السباب والاحكام الغرضية في مقارنة الأطروحات والمواقف.

النقد في فقه اللغة

يقول الفلاسفة: «إن الفلسفة تبدأ بفقه اللغة»

(La Philosophie commence par la Philologie). فإذا

كان ذلك كذلك فما معنى النقد؟

لعل أبلغ تعريف للنقد هو الرجوع إلى أصل الكلمة في اللغة العربية وأنا أقصد بذلك الأصل العربي للكلمة إثراء المفهوم الأعجمي. فهناك مفردات مترادفات لكن دلالتها ذات فروق دقيقة (Des nuances à partir d'une même désignation) والنقب والنقر والنقش والنق و النقم.

والنقد - قبل المعنى الإصطلاحي (La critique) كلمة مركبة في أصل اللغة العربية من صوتين هما المصوَّنة (La syllabe) نقي. والصامنة (La consonne) دال: د.

إن اعتقاد هذا المؤرخ في تونس يمثل حدثاً بارزاً، يزيده أهمية وتميزاً الموضوع الذي تم عليه الإختيار وهو موضوع «النقد والإختلاف» لأنه يمثل الإشكالية الرئيسية للفلسفة عبر العصور وذلك لأن إثبات الذات وهو المبحث الرئيسي للإنسان كفرد وكعنصر من المجموعة على مدى الأيام، لا يمكن أن يكون إلا بأقرار الآخر المغاير لها.

وتونس العهد الجديد التي عرفت تحولا حضاريا نوعيا بعد تغيير السابع من نوفمبر 1987 المنبئ أساسا على بناء دولة القانون والمؤسسات والحرريات والديمقراطية والتعددية الفكرية وحقوق الإنسان مع احترام القواسم المشتركة التي تؤلف بين عناصر المجموعة الوطنية مها تباينت مشاربهم واختلفت آراؤهم وفق ما جاء في «الميثاق الوطني» وقانون الأحزاب، تونس الجديدة هذه تؤمن بحق الإختلاف سواء على الصعيد الثقافي أو السياسي أو الفكري كما تؤمن بالنقد منهجا وطريقة علمية يبلّغ بها مفهوم الإختلاف أعلى درجات الوعي والإستكمال، لأنه لا تقدم ولا تطوّر بدون نقد للمعارف ولكل ما أسس له من مقولات وقيم، ولا نمو فعليا ومتوازنا بدون قبول الإختلاف بين المجتمعات والمجموعات والثقافات.

والواقع أن تضافر مستويات دلالات هذين المفهومين، «النقد والإختلاف» يعبر أولا وبالذات عن إرادة تجاوز المحددات الثقيلة التي ما زال الفكر يقع أحيانا تحت وطأتها. وتتم هذه الإرادة عن ضرورة إقرار المختلف ضد المؤتلف ونفي كل ما يطوق الإجتهاذ ومحاولات الإنشاء والإبتكار. وهذا ما آمن به الرئيس زين العابدين بن علي منذ البيان التاريخي للسابع من نوفمبر وها تتمادى في تطبيقه فأعتبر مشروعه معلما حضاريا نوعيا في طريق تقدم تونس. فملاحظات النقد بالإختلاف تتسم بخصائص التكامل

في زمن لاحق كما عند النقاد العرب قدامة بن جعفر والأمدي والجرجاني وابن شرف، القيرواني وابن رشيق والمعري من جهابذة النقد وغيرهم: «النقد يعني أن يضرب الطائر بمنقاده أي بمنقاره» - Picorer-Picoter في الجوز أو في ثمرة الطلع ليحفر القشرة، ويستخرج لب الثمرة. فإن وجده حلوا تذوقه واستساغها، وإن وجده مرًا مجه ورفضه.

وذلك هو المعنى الأصلي الذي نجده في المعجمات العربية التي اكتملت في القرن الرابع للهجرة أي العاشر الميلادي كمعجم «الصحيح» للجوهري، في حين أن المعجمات الأعجمية المكملة كمعجم Littre لم تظهر في الغرب المسيحي إلا في زمن متأخر (القرن التاسع عشر).

عرفت بالمفهوم الأصلي للنقد في اللغة العربية من خلال التلاقح من عمل الطائر الصحراوي وكذلك يكون عمل الناقد في المصطلح الفني والفلسفي عندما يقارن الآثار الأدبية والعلمية والاطروحات الفكرية والفلسفية والفنية.

فالنقد هو إذن في الاصطلاح الحفر في تلك الآثار والاطروحات بالفكر والدوق والحس لاستخراج لبها.

ولا يكون ذلك كذلك إلا بالتأني والتروي والفهم والدرس العمق لإبراز مواطن القوة ومواطن الضعف فيها وتحليل الجيد من الرديء، ثم يأتي الحكم لها أو عليها، وقبولها أو رفضها في آخر المطاف لا في بداية عملية النقد.

النقد والانتقاد بين الشك المنهجي والعقلانية

والعكس يعني أن النقد ينقلب حكماً مسبقاً على الاطراحات والأشياء، بغضاً مردوداً مطعوناً على

1 - نق - تنفيذ في الكلمة معنى الحفر واستخراج الشيء من المحفور.

2 - والصوت الثاني في الكلمة (د - ب - ت - ث - ر - ش - ع - ف)

يدل على المادة التي يقع فيها الحفر، أو طريقة الحفر.

فتأملوا معي أصول المفردات العربية التالية كما نجدها مثلاً في «القاموس المحيط» للفيروزآبادي:

- النقب بالضم: حديدة ينقب بها البيطار سرّة الدابة.

- والنقبة: العقل ونفاذ الرأي وفيها معنى الغوص والتعمق أي الحفر.

- النقت والنقت والنقح: الحفر عن الشيء خاصة قشر العظم واستخراج مخه.

- ونقر الحجر والخشب ونحوه - حفره

- والمنقار: حديدة كالفأس ينقر بها

- والنقش: هو الحفر وتحلف المواد ولكن الأصل هو الحجر.

- وانتقش البعير أي ضرب الأرض بخفقه لشيء يدخل فيه

- والنقع: شق الجيب بالرمح للنفاذ إلى الجسد والقتل.

- والنقف: نقب البيضة، والمنقوف هو ما يخرج من البيضة.

أفلا ترون أن اللغة - وهي مجموع أصوات - هي المنطق بعينه والعقل بذاته. ولذلك فهي الحاجز بين الإنسان والحيوان.

وأقول إذن في التعريف بالنقد في أصل اللغة العربية من منطق البيئة العربية القديمة في شبه الجزيرة العربية - وقبل ظهور المصطلح الفني للنقد بمعنى (Critique)

بـتـسـعة قـروـن وبـاخـصـوص عـنـدما تـقـرأ لـلـمـفـكـر الـإنـسـانـي Humaniste الـجـاحـظ قـولـه : «وتـعـلم الشـكّ في المشـكوك فـيـه تـعلـم . فـلـو لم يـكـن في ذلـك الـأـتـعـرف التـوقـف ثم التـثـبـت لـقـد كان ذلـك بما يـنـتـاج إلـيـه» أو نـقـرأ قـول أبـي حـامـد الغـزـالـي في القـرن الـحـادـي عـشـر لـلـمـيـلـاد : من لم يـشـك لم يـنـظـر ، ومن لم يـنـظـر لم يـبـصـر ومن لم يـبـصـر بـقـي في العـمى والـضـلال» .

وهـكـذا نـدرك أن النـقد وثـيق الصـلة بالـشـك المـنـهـجي والعـقـلائي وهـذه متـجـذرة في أصـل الفـكر العـربـي قـديـمـا أو أن إشـعـاعـه على العـالـم المـكتـشف حـتى أن ابن رـشـد العـقـلائي بـنـاء الغـرب المـسيـحي إلى حـدود القـرن السـابـع عـشـر عـندما ظـهر ديكـارت وقـدم اضمـافات جـديـدة . وكنـان الفـكر الرـشـدي يـعـرف في الغـرب المـسيـحي بالـرشـدية اللـاتـينية (L'Averroïsme Latin)

الدعوة الظلامية تكرار للفكر الإسلامي الأصيل

ولتـذكـر أياضاً أن ابن رـشـد العـقـلائي الكـبـير كان من أكـبر المـؤمـنـين وقـد تـولـى قـضـاء قـرطـبة في أعلـ منـصب القـضـاء . وكـذلـك الشـأن بالنـسـبة لابـن خـلدون العـقل الكـبـير الـذي أثـرى الفـكر العـالـمي بـعلمـين جـديـدين هما «علم العـمـران البـشري» (Science du Peuplement Humain ou sociologie) و «علم فلسـفة التـاريـخ» (Science de la philosophie de l'Histoire) . ألا تـروـن أنه تـولـى خـطـة قـاضـي قـضـاء المـالـكية بالقـاهـرة وأنـه تـرك لـنا كـتـابـا في التـصـوف الـإسـلامـي !

فهل يـسـتـقيم بـعد هـذا ما يـروـجـه في صـفـوف النـاشـة العـربـية والإسـلامـية الظـلامـيون وأدعياء الفـكر الإسـلامـي في صـحـوتـه من عـتـريـة السـياسـة من غـير مـسـالـكـها وأبـوابـها وقـواتـينـها أن العـقـلائيـة «تـغـريب» أي «غـزو فـكـري» بـغـيـض للذات الإسـلامـية؟ وهـؤـلاء أمـثال

مـوضـوعـيته وجـديـته ، لا يـوفـر قـراءة جـديـدة .

وهـذا يـعـني أن النـقد critique يـتـخـلف عـن الإـنـقـاد pseudo-critique فالـإـنـقـاد يـكـون فـيـه الـاسـتـعـجـال والتـطـرف والتـعـصـب ورفـض حـق الإخـتـلاف . (الإـنـقـاد : "Persiflage "médiances "Calomnie "Parti pris "Préjuger "Dérision "malveillance "Jugement par "Prévention "Jugement préconçu conjecture

هي نـقـيـضة النـقد (Ce n'est pas la critique)

النـقد فن صـعب المـراس لا يـتـقـى عـنـد Destouches فـانـتـ عـكـس الـحـالـة : La critique est un art difficile contrairement à ce que disait Destouches faisant un parallèle entre la critique et l'art dans «le glorieux» : la critique est aisée mais l'art est difficile . Certes, l'art est difficile, mais "La critique est un examen minutieux, une analyse pertinente précédant tout jugement et appréciation."

لذلـك يـقـول ابن شـرف القـيـرواني في القـرن الـرابـع الـهـجـري = العـاشـر المـيـلادي في رسـالـته «مـسـألـة الإـنـقـاد» مـقـدـما نصـيـحـته للـنـقـاد : «لا تـسـتـعـجـلن بـأسـتـمـلاح (أي أن تـحـمد الشـيـء بـاردا لا دـفـء فـيـه) ، ولا بـاسـتـبراد (أي أن تـحـمد الشـيـء حـتى تـمـن النـظـر وتـسـتـخـدم الفـكر - واعـلم أن العـجـلة في كل شـيـء مـركـب زلـوق ومـوطىء - زهـوق» .

ألا يـذكـرهم ذلـك القـول لابـن شـرف القـيـرواني في القـرن العـاشـر قـول الفـيلـسـوف الفـرنـسي Descartes (ديكـارت) صـاحب «حـديث المـنـهـج» (Le Discours de la Méthode) في المـبـدأ الـأول للـشـك المـنـهـجي :

"Le premier est de ne rien recevoir pour vrai que je ne le connusse évidemment être tel, c. à d. d'éviter la précipitation et la présomption (conjecture) ceci est le premier principe critique du doute méthodique .

لكن ديكـارت قـد سـبق في الفـكر العـربـي على الأـقل

المبادئ التي يركز عليها الفكر الإنساني المتطور - لا يمكن أن يقضي إلى التسليم بمبدأ قطع الحوار أو الإفساد بالرأي أو التسلط أو الإنزواء في الفكر الأحدي ورفض الفكر المغاير، لأن هذا يقود إلى الانحراف والتطرف وعدم التسامح والإنسياق وراء المقولات الجامدة ومظاهر التعسف والعنف والظلامية. وهذه مزالق خطيرة يقع فيها العديد من المفكرين الذين لم يرتقوا إلى درجة الوعي الإنساني الكامل أو أشباه المفكرين من الجماعات المتطرفة التي تريد أن تحمل الدين ما لا يتحمل بغية تطويعه لأغراضها السياسية وأهدافها الهدامة ولا شك أن عمل هؤلاء يشجر المجتمعات العربية والإسلامية من الداخل بطرح قضايا تشتت وتفرق ولا تجمع ولا تبني وهذا في نهاية الأمر يخدم مصالح بعض القوى العظمى التي لا تريد بنسأ خيرا إذ تحول وتشجع النزعات الظلامية في مجتمعاتنا.

فالتنقد والإختلاف مفهومان في أصل التكوين الحضاري الإنساني، أو هما من مقومات إنسانية الإنسان، فإن كانا لا يمدان بشروط الإجحاف، فإنها تخضعان إلى مقاييس العلم والتحليل كما تخضعان إلى معاني التسامح والنزاهة وعمق النظر. وهذا ما لا يقبله المتطرفون.

منطلقات تشكل خطاب الإختلاف

لئن كان لمصطلح الإختلاف دلالاته المعاصرة فلا يعدأ أبداً غريباً عن روح ثقافتنا، فلقد صنف الأسلاف من علماء الكلام والفلاسفة، ومن النحاة والفقهاء مؤلفات شتى في مسائل الخلاف والإختلاف، ولكن العديد منهم المتشددون في التقليد بقوا يصدرون عن مرجعية واحدة هي مرجعية النموذج والأصل، فيكاد لا يخرج الإختلاف عندهم

أنور الجندي يتهمون على صرح معاصر من أكبر صروح الثقافة العربية الإسلامية الحديثة - أعني طه حسين الكاتب والمفكر وخاصة الناقد، لأنه - وهو الشيخ الأزهرى والحجة والبرهان في معرفة الإسلام - تجراً على إعادة الاعتبار للشك المنهجي الذي اهتدى إليه العرب والمسلمون أو أن عنفوان فكرهم قبل أن يهتدي إليه ديكرات والفكر الغربي المسيحي، وذلك في كتابه «في الأدب الجاهلي».

والغاية عند المتطرفين الإسلاميين في ضرب العقل والعقلانية وتعطيل آلة التفكير وملكة النقد في الناشئة العربية والإسلامية ليست التقوى والعبادة وإنما جعل الشباب المتحمس في سن التفجر المزاجي العنيف أي المراهقة دمي تحرك بخيوط من وراء ستار لتطبيق أوامر القيادة دون نقاش وصنع جنود الخفاء.

وهذا يفرز التطرف كما شاهدناه للأسف الشديد طوال سنوات في الجامعة والثانويات.

وفي حين الغفلة وشمول الخيرة وارتفاع العلم وحلول الجهل تسللت أيدي العيب لتلغيم البرامج على مقولات المتطرفين ذات اليمين وذات الشمال فكيفت الناشئة وفق مقولاتهم وصادرت عقول بعض شبابنا ومهجمهم. فلا غرو أن يعتبر أحد قيادتهم أنقاذ الموقف ومراجعة الكتب والبرامج في اتجاه التربية الصحيحة واعتناء عقيدة أهل البلاد السنيين المالكين المعتدلين «تحفيظاً للمنايع وقطعاً للأوصال».

الإختلاف ليس قطعاً للحوار أو رفضاً للفكر المغاير

ودون الغوص في إشكاليات الإختلاف والهوية، باعتبار أن الإختلاف لا معنى له بدون الهوية، وأن الهوية مفهوم لا يستقيم معنى ووجوداً إلا بالقياس إلى الإختلاف فإن الإختلاف على أهميته كمبدأ أساسي من

إن اتناء الاختلاف على هذا الأساس يمهّد للحركة والتجاوز ويسر الطريق للتعدد.

فتمت سكنت الحركة في الكائن تصلب وأنبا بوعي المائلة المقضي إلى الإستقرارية فإن أنتج لم يخرج عن مقولة «هذه بضاعتنا ردت إلينا» وإن نطق أو تحرك تراه يدور كالرحى يأكل الحجر ولا طحين. وإن نقد وهو المتيسر سعى إلى رد المختلف إلى حظيرة التطابق وتعامل مع الآخر المغاير بعقلية الرقيب يراجع ما يكتب ويمنع ويصادر فإن عجز سعى إلى الحلول في المغاير لاحتوائه حتى يتفني التهايز اقراراً للتجانس لذلك وسم الإبتداع والبذعة في وعينا الثقافي التقليدي بالمخطوط.

النقد تجاوز بالضرورة

ففي شذان الاختلاف والتعدد التواصل، فكل كلام عن الآخر اوضده لا ينفيه بل يغاييره. وكل مغايرة وجود للواحد في الآخر من موقعه المغاير له. فالنقد من حيث هو قراءة يندرج في صلب نظرية الاختلاف، لذلك فهو تجاوز بالضرورة - وإن لم يكن كذلك فلائه ينطق عن بنية فكرية قائمة على مرجعية النموذج المتجمد (La référence au modèle figé). وإن كان رفضاً قاطعاً فهو هامد للفكر ناف للتواصل وهو أحد مقومات الاختلاف.

إن النقد المبني على الاختلاف مقوّض لمقولات خطاب التطابق لأنه قاذح ودافع إلى حقوق المضمّر والمسكوت عنه تلك التي يعسر تقويمها بمنطق التطابق القائم على الثنائيات التقليدية لأنها خارجة عنها.

وهذا يكون النقد مغايرة على الدوام لا يقرّ له قرار لأنه كشف واكتشاف وتقويض لسلطة السائد وعزوف عن الأمن المعرفي وهو تفجير لفائض النص دون

عن إطار الثنائية الضدية - وهي الثافية للتفاعل - وعن التعارض العدائي - وهو الهامد في الأصل للحق في الاختلاف - ولعل المناظرات وجه من وجوه هذه الظاهرة وإن كنا نعتبرها في بعض المناسبات دعماً للجذلية والمنطق والعقل كما كانت المناظرات تستعمل أحياناً في الجدل السفسطائي الذي عرفنا الجاحظ بنماذج منه في بعض رسائله وكتبه كرسائله «في مناقب الأتراك وعمامة جند الخلافة» و «رسالة فخر السودان على البيضان».

والأرجح أن الفلاسفة من أفلاطون إلى هيغل كانت مبنية على مقومات التطابق والتشاكل لأنها ارتكزت أصلاً على وضع حد للميتافيزيقا وهو أمر يتطلب أن يضحي الإنسان مركز الكون ويستحيل كيان الإنسان وحضوره في وعيه وإن هذا الوعي يشكل في اعتبار كل ما هو واقعي عقلياً بالضرورة. فبلا معنى للموجود إلا وله ارتباط بالعقل يحد هويته ودلالته هكذا يكون الحضور ويشكل المعنى في تطابق الوعي مع نفسه أي مع مقولاته، وكذا تبلورت فلسفة الوعي أو فلسفة الحضور يحدّها مبدأ التطابق لتقلب منذ هيدغر إلى نقيضها عبر تساؤل رئيسي: كيف يمكن أن نتجاوز بالوعي ظاهرة التماثل والتطابق؟

يمثل هذا التساؤل في نظرننا بداية تشكل خطاب الاختلاف.

وهو خطاب يرى أن للذات جانباً مضمراً خارجاً عن الوعي لا يتمثله الفكر. لذلك فالأصل لا ينحصر في النمطية. وإنا في المغايرة، والمتحدد لمعنى الكيان هو القول بالآخر المغاير. هكذا يضحي أصل الوجود وروحه بالتجاوز في الاختلاف، بيد أنه اختلاف نوعي يسكن الكائن مهما كان فرداً أو جماعة أو أمة. لأنه فيه ومعه ويصدر عنه لا يبغي الآخر ليحل محله بل يشريه فلعلمه من صلبه.

يوفر اطارا ملائما للإبداع والتأسيس البشر بالإضافة والإثراء وليس الأمر بعزير على نخبة مؤمنة بدورها الحضاري ومقتنعة أن الثقافة هي السند الأصيل لكل نهضة وأن مستقبل الشعوب للثقافة فيه دور أساسي كآرضية للتنمية الشاملة وكحماية ورعاية للناشئة والمجتمع من الميوغات والانحرافات. وإن المستقبل هو للثقافة بعد أن انهارت الإيديولوجيات في معاقلة كقصور الورق المتهاففة.

اسمحوا لي في نهاية هذه الكلمة أن أجدد الشكر لمنظمي هذه الندوة وبالأخص صديقي رفيق الدرب الأستاذ عبد الكريم المراق رئيس الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية وأعضاء الهيئة على مبادرتهم بعقد هذا دعما لمسار التغيير الثقافي الذي تشهده بلادنا، ولكل من ساهم فيها من باحثين وضيوفنا الذين وفدوا علينا فأملئنا أننا أحسنًا الوفاة وأسهمنا في إتاحة فرصة أخرى لتلاقح الأفكار وتراشح الثقافات وإشاعة روح التسامح.

استملاك لأنه هادم لمنطق النفي والتناقض بأن لمسافات الاختلاف.

إن علاقة النقد الحديث بفلسفة الاختلاف حيمة جوهرها التساؤل. فمتى ألح علينا كنا الصبرورة والتجاوز وإلا فإننا السكون في حركة والموت في حياة والوجود المكرر بلا إبداع.

الوضع السياسي في تونس يوفر اطارا ملائما للإبداع

ما أردت أن أشارك في هذه الندوة بمداخلة أكاديمية في المسألة وإنما هي خواطر رمت طرحها ونحن نعيش أنا من تاريخنا للفكر فيه وظيفة حضارية عظمى وللنخب دور تاريخي في تأسيس مقولات فكر عربي إسلامي معاصر يمكن أن يعدد بالفعل بناء يستشرّف المستقبل، نستلهم منه مقومات وجودنا الحضاري ونمط حضورنا على الصعيد العالمي ومقومات نظمنا الثقافية والسياسية والاجتماعية ولا شك أن وضعنا السياسي في تونس منذ التحول بها يضمّن من ديمقراطية وحرية فكر وحقوق مضمونة

إنشاد الشعر: البعد الآخر للنص الشعري

المسدي المقدور

إن التمييز بين مكوني النص الشعري الأساسيين: القصيدة وظرفها، يفتح مجالات للتأمل، بل وللبحث العلمي أيضا، لم تكن مطروحة، ما العلاقة بين الظرف والقصيدة، هل تعتبر القصيدة الواحدة المنطوقة تارة والمكتوبة طورا نصا شعريا واحدا؟ هل الظرف نسيج يوازي القصيدة دلالة فيعدها ويكوئها - ويغايها تحلياً ومظهراً، أم هو بالامكان أن يكون خطاباً مستقلاً - في المستوى السطحي - عن القصيدة دلالة وتحلياً؟ هل ثراء الظرف الكتابي يوازي ثراء شعرياً أم أن التوافق أو الموازنة هي بين ثراء أحدهما وقر الآخر أو عرائه؟

في هذا النسق من الاستئلة، ومن زاوية النظر هذه، نضع موضوع الانشاد في الشعر العربي القديم، لتكوين الغاية أن نبرهن على كونه - وهو الظرف الزماني في ثرائه أو في درجته المرقومة - ليس مجرد حامل للقصيدة يوصلها إلى سامعها، وإنما هو أيضا عنصر من القصيدة نفسها في مستوياتها المتعددة، بحيث يصبح عددا من عددات كيائها، يؤثر فيها ويتأثر بها. وذلك يعني أن نظرنا إليه سيكون باعتبار وظيفة في النص، من حيث هو رسالة ومن حيث أن له باثا ومتقبلا، وزاوية النظر هذه تجعلنا نقصي من موضوع الانشاد ذلك الطقس وتلك الاحتفالية اللذين يقيمهما الشاعر العربي أحيانا لتلاوة القصيدة. فليس المجال إذن كيف أن بشار بن برد مثلا كان يستعد للانشاد استعدادا، فيقبل في كفيه ويصق حول جانبيه ثم يطلق حممة قوية يجرس بها القوم ليفصح وحده ويأتي بالعجب⁽³⁾ أن أهمية هذا الطقس واقعة

١ - يندرج عملنا هذا منهجيا في إطار البحث عن ذلك البعد الغائب في تكوين النص الشعري، ذلك البعد الذي كثيرا ما يغفله الدارسون وشارحو النصوص: أنه ظرف القصيدة. ونعني به اللبوس الذي يحوي الكلام أو يصحبه فيكون أداة اتصال الباث بالمقبل. فليس النص الشعري علامات لسانية وحسب، وإنما هو أيضا ذلك المحيط بالكلام، وتلك القناة التي توصل الكلام إلى متقبله.

إن النص كيان غفل ما لم يفتح على الآخر وافتتاحه ذاك لا يمكن أن يتم إلا عبر إحدى قناتين: الأولى شفوية والثانية كتابية ولئن كان التعليل في النوع الأول حاصلا بحاسة السمع - فيكون من ثم ظرف القصيدة ظرف زمان، فإنه في النوع الثاني حاصلا بحاسة البصر - ويكون عندئذ ظرف القصيدة ظرف مكان⁽¹⁾ يقول رومان جاكسون: «إن الإدراكات المربية والسمعية تتكون عينا في المكان وفي الزمان، غير أن البعد المكاني يهيمن في حالة العلامات المربية، بينما يهيمن البعد الزماني في حالة العلامات السمعية، إذ أن العلامة المربية المعقدة تتركب من سلسلة من مكونات مترامنة، بينما تتركب العلامة السمعية المعقدة أساسا من سلسلة من مكونات متعاقبة»⁽²⁾.

إن بين القصيدة وظرفها علاقات متواشجة، تستوي في البدء علاقة حامل بمحمول، وتنتهي لتغدو تماهيا بين الطرفين وانصهارا في بوتقة النص، ذلك المشيخ من العلامة - لسانية أو غير لسانية - ومن الوهم.

وتفاريق، ولعل ذلك مما يفسر نزرة البحوث المعاصرة في هذا الموضوع⁽⁴⁾.

ويمكن ان تتبع اثر الانشاد في النص الشعري، من حيث وجوده وتكوينه، في مستويات ثلاثة، يتعلق الاول بالشاعر صاحب القصيدة، ويتعلق الثاني بالقصيدة نفسها، بينما يتعلق الثالث بالسامع المنصت لها.

2 - أ - الانشاد والباحث

ونقصد بذلك التساؤل عن مدى حضور الانشاد لحظة خلق القصيدة، أي بعبارة أخرى هل يمزج هذا القائم بدور الفنان عن حقيقة وجوده الاولى ليصبح بائنا ضمنيا للنص الشعري؟

«حكى عن أبي الطيب المتنبي ان مشرفا تشرف عليه - وهو يصنع قصيدته التي اولها -:

جللا كما بي فليك التبريح

اغذاء ذا الرشا الاغن الشيخ [الكامل]
وهو يتغنى ويصنع، فاذا توقف بعض التوقف، رجع بالانشاد من أول القصيدة الى حيث انتهت⁽⁵⁾.

ان هذا الخبر، من زاوية اعتبارنا، هام من جهتين، فهو يعلن اولاً ان الشاعر لحظة الانشاء يقول الشعر رافعا صوته⁽⁶⁾؟ فليس الشاعر هنا امام ورقة يخط عليها علامات، وانما هو يتعامل مع الصوت ومع النغمة، هو يتعامل مع قول اساسه النطق به وليس كتابته، ولذلك فان مداه سيكون الزمن وليس المكان كما هو الشأن بالنسبة الى النص المكتوب، ان ذلك يعني ان رفع الصوت وقت القول، ضروري لوجود القول نفسه، ولولا ذلك الرفع لخرج النص ربما غريبا، ليس فقط على اذن انتظار القاري، بل ايضا على بنية الشعر الموسعة، الموسومة حدودها في المدونة التقديرة، واما الاهمية الثانية للخبر فتكتسي

ولا شك، فما هو بالاعتباطي او المجاني (ربما يدخل في «بيداغوجية» الانشاد) غير ان مبرر اقصائنا من تكوين النص الشعري، يستند الى الاساس النظري الذي وضعناه سابقا، والذي جعلنا فيه ظرف القصيدة الشفوية ظرف زمان يتجلى في النطق، اذ لو اجزنا لانفسنا الاهتمام به، لوجب الاعتناء حيثتذ بهية الشاعر ولون لباسه، وجلسه او قيامه، بل ربما ايضا بتدخينه سيجارة لحظة الانشاد اولا (في الانشاد المعاصر طبعاً)... وليس المجال هنا ايضا مجال البحث في تقنيات الانشاد وفنياته، كما كان او كما يجب ان يكون، وانما المراد هو وضعه في اطاره من النص الشعري، بحيث لا يظل هامشيا، كأن القصيدة كيان مستقل، يمكن لها الوصول بدونه الى السامع.

ان زاوية الرؤية هذه التي اتخذناها تفرض علينا ان ننظر الى الانشاد من جهتين: اولى باعتبارها كيانا فاعلا في القصيدة، وثانية باعتبارها كيانا موازيا للقصيدة، ومحصلة الجهتين تنتهي الى رسم بعد جليل عند العرب القدامى في تحديد شعرية النص، ذلك البعد الذي يتحدث بعض الدارسين عن اجزاء منه، غير انه لم يستقم - في حدود علمنا - بنية واضحة ذات بال في تكوين النص الشعري، الى الان.

2 - الانشاد كيانا فاعلا في القصيدة

ليس انشاد الشعر عملا لاحقا لانشاء القصيدة وانما هو متزامن معه، بل هو من صميمه، والنقاد العرب القدامى، بله الشعراء، لم تكن لتخفي عنهم هذه الحقيقة. فلقد تنبهوا الى ذلك في عديد المواضيع ساردين خبرا تارة وموردين رايًا تارة أخرى، غير ان الحديث عن انشاد الشعر حديثا مستقلا بنفسه لم يتوفر. ناهيك ان الدارس المعاصر يضني نفسه في البحث عن الخبر او الراي فلا يعثر عليه الا لماما

يمكن التأكيد منه - يعتبر الوقف وقفا عروضيا فقط لا دلاليا ولا نحويا ولا صوتيا، أي أن الوقف بذلك غير ممكن إلا عند انتهاء الشطر أو البيت بأكمله.

غير أن المحقق هو أن الانشاد يعين الشاعر أيما إعانة في سلامة البيت والقصيدة عروضيا. فنبو الزحاف أو حسنة لا يمكن معرفته إلا مشافهة وعند النطق به⁽¹⁰⁾. هذا بالإضافة إلى أنه يرشد الشاعر إلى مواطن أخطائه العروضية، كما حصل للناطقة الذبياني في قصته المعروفة بالمدينة.

قال عمرو بن العلاء: «دخل الناطقة إلى المدينة، فقالوا له: أقويت في شعرك. وافهموه فلم يفهم حتى جالوه بقية. فجعلت تغني:

أمن آل مية [رائح أو معتد

عجلان دأ زاد وغير مزود] [الكامل].
وتبين الياء في [مزودي] و [مفتدي] ثم غنت البيت الآخر قيتت القصة في قوله (الأسود) بعد الدال: [زعم البوارح أن رحلتنا غدا

وبذاك خبرنا الغداف الأسود]

فقطن لذلك فغيره وقال: وبذلك تنعاب الغراب الأسود⁽¹¹⁾ أن الانشاد المنغم هنا به إلى الخطأ، وكان العامل الرئيسي في تغير عجز البيت، وهو بذلك يستوي عددا من محددات صياغة القصيدة.

ويقدر ما يهدي الانشاد صاحبه إلى سبيل الصحة في القول: بقدر ما يتطلب خصائص معينة ينبغي توفرها في القصيدة، إذ الانشاد مضاعف، فيكون لحظة الانشاد ويكون لحظة الإيلاخ والتواصل مع الآخر. وهذه المضاعفة تقتضي في النهاية البساطة والوضوح وقرب المأخذ، فلقد شرط البلاغيون العرب في اللفظة القصيدة أن تكون تخارج حروفها متباعدة والا يكون النطق بها صعبا⁽¹²⁾. واشترط النقاد أن تكون مستعملة بين الناس، فلا هي عامية،

بعدا أبلغ: فإذا ارتج على الشاعر القول، واستعصى عليه الانشاء، كان الانشاد ضامنا متابعة للكلام. أن الشاعر في تلك الحالة يعود إلى مطلع القصيدة منشدا، لكي يكون انشاده قاذح استمرار الانشاء. وإذا برفع الصوت وتنغمه يصيران كالبث الضمني للنص، يستعين به الشاعر أما أعوزته نفسه وإخفقت ذاته بمفردها. وعلى هذا النسق نفهم قول العرب: «مقود الشعر الغناء»⁽¹³⁾ وعلى النسق نفسه نفهم قول حسان بن ثابت:

تغن في كل شعر أنت قائلة

أن الغناء لهذا الشعر مضمار⁽¹⁴⁾ [البسيط]

أن التغمي بالشعر عندئذ ليس فعلا تحسينيا، ولا يدخل في باب ما يمكن تسميته «تبديع التلاوة»، وإنما هو مضمار الشعر وهو القائد الشاعر أثناء انشائه، فالانشاد إذن بآث ضمني يستحضره الشاعر عن وعي وعن عمد، لكي يخرج النص الشعري إلى الوجود.

2 - ب - الانشاد والرسالة

يقوم الانشاد أيضا بوظيفة أخرى غير التي سبق ذكرها، ووظيفته الثانية تتعلق بالقصيدة نفسها، بالكلام وصياغته، فهو يؤثر فيها ويخرجها بالشكل الذي هو عليه.

في هذا الشأن يلاحظ علي الجندي أن طاقة الشاعر في الانشاد هي من جملة محددات اختيار بحر القصيدة، فالشاعر ذو الصدر المتسع والنفس الطويل يتخير بحرا مديد الزمن كالطويل والبسيط والكامل، بينما يتخير الشاعر الضيق الصدر ذو النفس القصير، بحرا وجيز الزمن كالمضارع والمجتث وكعجزوءات البحور الطويلة ومشطوراتها...⁽⁹⁾ غير أن هذا الرأي يبقى افتراضا يحتاج إلى تدليل صعب التحقق بالنسبة إلى الشعر القديم، ثم أنه يقوم على افتراض آخر. لا

شعرياً ويفهمه ان لم يكن معروف المعنى بينه . فالغوص في المعنى والاغراب فيه يخرق الانشاد ويقطع التواصل مع المستقبل، ولذلك حق للنقاد ان يشك في شعرية النص عندئذ، كما فعل الامدي مع ابي تمام في كتاب الموازنة . فالاشكال اذن بين ذينك الطرفين، هو من بعض وجوهه، خلاف بين مرجعيتين: اولى تعتمد الانشاد والمنطوق، وثانية تسعى الى ان تولي وجهها شطر المكتوب، منقصة تدريجياً من قيمة الانشاد (الم يكن ابر تمام لا يحسن الانشاد).

ان ما يدعم ذلك هو اجراء التشبيه والاستعارة . . . في القصيدة . فالانشاد يتطلب المقاربة في التشبيه، ومما يسهل المستعار منه للمستعار له (وهما بابان من سبعة ابواب رسمها المرزوقي لعمود الشعر)، وذلك قصد توضيح الدلالة لدى المستقبل، اذ ان التبعيد بين طري كل من تينك الصورتين البلاغيتين يرهق السامع في البحث عن وجه الجمع بينهما، وهو ما لا يمكن ان يتوفر له .

ان للانشاد اذن اثراً هاماً في تكوين النص الشعري، ايقاعاً ومعجماً وتركيباً ودلالة، وهو اثر لا يمكن تجاهله لفهم شعرية القصيدة العربية القديمة . في بداياتها الاولى على الاقل، فليس الانشاد مجرد حامل للرسالة، وانما هو مطوع لها على النحو الذي يستقيم معه .

2 - ج - الانشاد والمستقبل

ان الانشاد كيان مضاعف، في مفهوم الشعر عند العرب؛ فهو انشاد لحظة الانشاد والشاعر امام نفسه، وهو انشاد لحظة البلاغ والشاعر امام جمهوره . ولئن تبين من قبل ان الانشاد يات ضمنياً للقصيدة يستحضره الشاعر، فهل يجوز القول انه في وجهه الآخر كالمستقبل الضمني يستدعيه الباث، بل ربما

ولا هي ساقطة سوقية او غريبة وحشية⁽¹³⁾ . ومن ذلك يتبين ان منطق اختيار اللفظ يعود الى الانشاد والى الخصيصة التطبيقية للقصيدة العربية، ولذلك اعلن الجاحظ - وتبعه في ذلك اغلب النقاد - انه «اذا كانت الكلمة ليس موقعها الى جنب اختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند انشاد ذلك الشعر مؤونة⁽¹⁴⁾ . ويستتبع ذلك ان «اجود الشعر ما رأيت متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ اقراراً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان⁽¹⁵⁾» والدافع الذي جعل النقاد العربي يدعو الى قصيدة فيها «اليث بارسه كانه كلمة واحدة»، و «الكلمة بارسها كانها حرف واحد» ، انما هو دافع بالسلب، اذ ان انعدام ذلك يجعل القصيدة «تثقل على اللسان وتكسده» ولا تكون «خفيفة» عليه⁽¹⁶⁾ .

لقد كان للعرب وعي بان «الكلام أصوات عكها من الاسماع محل النواظر من الابصار⁽¹⁷⁾»، ولذلك كان الشاعر في انشائه يستحضر لحظة انشاده امام الجمهور، فيختير من الالفاظ اسلسها ومن التراكيب ابسطها واوضحها، وما اكثر الشعراء الذين هزهم النقاد لغراب في اللفظة وتعقيد في التركيب! لقد مثل الانشاد المظهر الاجل للقصيدة المنطوقة، وكل حديث عن النص المنطوق بمفرده، شكلاً منعزلاً، يغفل ميذا هاماً وهو ان ذلك النص لا يصل الى المستقبل الا انشاداً .

واما الوجه الآخر لاثر الانشاد في النص الشعري فيجلى في المعنى وفي بيانيته، فالمعنى عند النقاد العرب - خاصة في القرون الاولى من الهجرة، ينبغي ان يكون واضحاً سهل المأخذ قريبه، اذ ان الانشاد - اي المنطوق - يتحدد على مستوى الزمن، والمستقبل، لتتابع الكلام وعدم ثبوته كما في النص المكتوب - ليس له من الوقت لفهم الا قليلاً . واتى له ان يسمع كلاماً

الصوت الاجش، واذن في الاستماع الى القصيدة متلوة بصوت راويته، ذي النشيد الحسن.

وعما يستوقفنا في هذا الخبر تلك الكلمة التي بحث بها الصوت: «الاجش»، ومدلولها حسب المعجم، هو الصوت الخشن او الغليظ، بيد ان هذا التعريف لا يفيدنا كثيرا، افليس من الافضل ان يكون الشاعر فحلا - بالمعنى الواسع للكلمة؟ ان المعنى الاقرب لسياق الكلام - ولسياق مفهوم الانشاد عند العرب - هو ان ذلك الصوت غير قادر على تنعيم الكلام التنعيم الاوفاً، فهو يقطعها تقطعا ويقطع عنه الاستمرار في التلاوة احيانا، وذلك ما يفيدنا به شرح المعجم للفعل، «أجش الشيء»: دقه وكسره.

غير انه ليس كل الشعراء يمتلكون رواة لاشعارهم، فبعضهم من يموهه ذلك، وتراه عندئذ متجهاً منبهةً ذوقه الافاق، وانى له سوى ذلك! «فقد أبو عطاء» السندي، وهو من مخضرمي الدولتين الاموية والعباسية، سليمان بن سليم الكلابي، يشكو اليه حاله، وما يلاقيه من الضيق والكرب، فانشده يقول متشكياً من عدم قدرته على الانشاد الحسن:

أعوزتني الرواة يا ابن سليم

وايى ان يقيم شعري لسانى [الخفيف]

[... الايات]

فأمر له بوصيف بربري فصيح، فسأه «عطاء» وتكنى به، ورواه اشعاره فكان اذا اراد انشاء شعر مديح لمن يجتديه، او مذاكرة بشعر، امره بانشاده⁽¹⁹⁾.

ولئن كان بإمكان الشاعر ان يستعمل راوياً ان شاء صوته، فان القصيدة الجيدة هي تلك التي ينشدها صاحبها، فهو ادري بالكلام من غيره، فيموج صوته ان شاء ويرتفع به ويخفضه وقتها شاء. ذلك بالإضافة الى ان اتحاد الشاعر بالمتشدد يحقق وحده البات ويؤثر في المتقبل ايما تأثير، لذة وافهاماً، ونتيجة لذلك

يفرض عليه فرضاً؟ ان هذا التساؤل يكتسب اهمية قصوى لانه سيهتدي الى تحديد انطباع المتقبل عن النص الشعري، فالنص ليس كلاماً مطلقاً معزولاً، وانما هو لا يتوجد الا عبر المتقبل، ولذلك كان هذا الاخير عدداً من معدلات الشعرية. ان المتقبل حينما يستمع الى قصيدة لا يعزل الكلام عن حامل الكلام، فالقصيدة وانشادها متطافران لديه، وكثيراً ما يكون الحكم على شعرية القصيدة انطلاقاً من تعبيرية الانشاد وحسنه وتنظيمه التلغيم المخصوص.

ان الشاعر المنشد النشيد الحسن، في التراث النقدي، هو غير الشاعر ذي النشيد القبيح. وكثيراً ما لا يرضى المتقبل ان يسمع صوتاً سيئاً يتلو قصيدة ما، مهما كان ملفوظ تلك القصيدة بليغاً، وهذا الحاصل جعل عدداً من الشعراء لا يصلون الى هلال الامير او الخليفة، وهم يظنون بذلك من الشعراء غير الرسميين، واذا بالامر يرد الى القصيدة نفسها فتكون غير بالغة رتبة من الشعرية هامة، ولعل هذه الظاهرة من جملة الاسباب التي جعلت الشاعر يتخذ لنفسه راوياً. فلم يكن الراوي مقتصرًا في وظيفته على حفظ الاشعار، بل كانت وظيفته الاخرى انشاده الشعر على خاصة القوم، اذا كان صاحبه سيء النشيد. فالراوي اذن كان رجلاً غصبا على الشاعر احيانا جاء في اخبار ابي تمام للصولي قول احدهم: نزل علي ابو تمام الطائي، فحدثني انه امتدح المعتصم بسر من رأى بعد فتح صورية، فلذكر ابن ابي دؤاد للمعتصم، فقال له:

ليس الذي انشدنا بالمصيصة [حبلدة بالشام] الاجش الصوت؟ قال: يا امير المؤمنين، ان معه راوية حسن النشيد، فاذن له، فانشده راويته مدحه له⁽²⁰⁾.

فمتقبل القرن الثالث للهجرة لم يكن يعتبر القصيدة كلاماً وحسب، بل كان يعتبر داخلها ايضاً انشاد المنشد لها، ولذلك رغب عن سماع ابي تمام، وهو ذو

بل أحيانا هو يستعصي على التلاوة؛ إذ كيف لها أن تترجم - البياض - وتشكيل الكلام على الصفحة... ؟
ان الانشاد تلاوة فيها ينقل المنشد حركة القول الى حركة الصوت، ولن نجد غيرا من تعبير جون كوهن على ذلك، دقة ووضوحا: فالانشاد هو ذلك الذي يمجّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة، فتغيرات الصوت تعين السرعة والشدة والارتفاع خاصة، ان النغمة او التنغيم، اي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنى والخطاب، فالتنغيم دال اذن، اي انه يقوي هذه الاختلافات، لتبين بشكل احسن، اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستهزاء والاثبات، ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم ايضا⁽²³⁾، وبذلك يستوي الانشاد إعادة الخطاب وتكرار له، فهو يدعم القصيدة بخرجه دحما يجعل منها سهلة التقبل، ان الغاية منه ايضاح ما التيس من الكلام، ومن ثم كانت العلاقة بينه وبين القصيدة علاقة قائل تام لا يعكس صفوها تحلل.

ان هذا الفهم للانشاد تعضده المادة التي نجدها في «لسان العرب» لابن منظور في المدخل «ن ش د» : انشد الضالة: عرفها، وقيل: انشد الضالة استرشد عنها، نشدت الضالة وانشدعا (...) اذا طلبتها، فانا ناشد، وانشدتها فانا منشد اذا عرفتها. قال ابو عبيد: المنشد المعروف والنشيد: رفع الصوت، وكذلك المعروف يرفع صوته بالترقيق فسمي منشدا، ومن هذا انشاد الشعر انما هو رفع الصوت. ان ثمة ثلاثة اقطاب دلالية في ذلك الشرح، وهي بحسب ترتيب منطقي: الاسترشاد، فرفع الصوت، فالترقيق، فالمتقبل يشترش من القصيدة، مضمونا وخطابا، ولذلك أجبر الشاعر على رفع صوته، طاعا الى التعريف بقصيدته، ان الانشاد اذن تعريف بالقصيدة

خصص العرب الشاعر المنشد الحسن النشيد بمصطلح هو «الصانعة»، ومن ذلك سمي الاعشى «صانعة العرب»⁽²⁴⁾ بهذا يكون الانشاد ذا أهمية قصوى، فلم يظل مجرد قناة للابلاغ، وانما اصبح موضوعا قريبا من المتقبل، يحكم عبره على شعرية القصيدة، اذ ان «ما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر، حسن الانشاد وحلاوة النغمة»⁽²⁵⁾.

3 - الانشاد كيانا موازيا للقصيدة

لقد بينا سابقا ضروب التداخل الماهوي بين الانشاد والقصيدة، متهمين الى ان كلا الكيانين يتضافران ويتفاعلان ليتجسا النص الشعري، غير ان النظر الى الانشاد باعتباره كيانا موازيا للقصيدة يتوضع في مستوى اخر. ان النظر عندئذ ينحصر في التساؤل عن شكل العلاقة بين ذينك الطرفين بصفتها كيانين مستقلين: هل يحكي الانشاد القصيدة فيجسد مقولها نغمة وتنغيم، ام هو ابداع اخر يتضاف الى ابداع الكلام؟ ان كانت العلاقة محاكاة فكيف هي؟ هل يقوم الانشاد بعملية تعويض تجاه عدم كثافة القصيدة شعريا؟...

ينبغي في البدء التمييز، مطلقا - بين ضريين لتلاوة القصيدة: التلاوة التعبيرية، وهي الانشاد، والتلاوة اللاتعبيرية «الباردة»، وهي التي سنصطلح على تسميتها بالالقاء⁽²⁶⁾ فالالقاء اذن عبارة اخرى هو الدرجة الصفر للانشاد. ويمكن الجزم بسهولة - لطبيعة النص الشعري عند العرب، وهو كونه منظوقا، ان التلاوة كانت عندهم انشادا، ولم يعرفوا الالقاء، غير انه من جهة اخرى، ليس للانشاد مدرج واحد، وانما هو يستوي في درجات متنوعة، تتكشف احيانا وتقل احيانا اخرى. واما بالنسبة الى النص الشعري الكتابي أصلا (وهو المعاصر)، فان التلاوة الامينة له تبدو الالقاء، اي تلك اللامعبرة «الباردة».

وللعرب مصطلح آخر يدل على هذه الظاهرة، ذلك هو «الاخلاء». قال أبو بكر: وحديثي علي بن العباس التوبختي، قال: حديثي البحري، قال: كنت في مجلس فيه علي بن الجهم، فتذاكرنا الشعراء المحدثين، فمر ذكر اشجع [السلمي]، فقال فيه علي: ربما اخلى. فلم ادر ما قال، وانفت من سؤاله عن معناه. فانصرفت الى منزلي فنظرت في شعر اشجع، فاذا هو ربا مرت له الايات مغسولة خالية من المعاني واللفظ، فعلمت انه اراد ذلك وان معناه ان الرامي اذا لم يصب من رشقه كله الغرض بشيء قيل اخلى فجعل ذلك قياساً²⁵ في «الاخلاء» بهذا المعنى يتجل في كون الانشاد يهرج القصيدة ويضفي عليها من الشعرية خلاصاً، بينما اذا قرا المرء القصيدة متشداً كما فعل البحري، وجدها خالية من تلك الشعرية، واذا بالشعر عندئذ كانه «نقط عروس وابعار ظباء»، «حلو اول ما تسمع»، فاذا كثرت انشاده، ضعف، ولم يكن له حسن²⁶؟ غير ان الاخلاء امر مبرر بالنظر الى مرجعية قائل الشعر، ومرجعية الشعر نفسه، اذ لم يتجل الاخلاء الا عندما انقطع المستقبل من النظر الى القصيدة باعتبارها منطوقة، فكف عن سماعها، واتجه صوب القراءة، اي النظرا الى القصيدة باعتبارها مكتوبة، فهذا القفز الى مرجعية اخرى هو الذي ولد لدى المستقبل الشعور بالاخلاء. وسولا ذلك لبقيت القصيدة شعراً شاعراً.

ويبدو ان الوعي بهذه الظاهرة كان لدى الشعراء اكثر منه لدى النقاد. وذلك امر طبيعي. يقول ابن حصن [وهو شاعر أندلسي] يصف اشعاره، ويعرض بابن زيدون بانه يعتمد على حسن الصوت.

ولست بكاسيها مدى الدهر حلية

بنغمة انشاد ولا بمكرراً [الطويل]

وفي معنى ابن حصن، يقول المعري:

وايضاح لها، وليس ابداعاً مغايراً لاتجاه الكلام، والشاعر المنشد في تلك الحالة يتصب مقبلاً يؤول، ويحسد تاويله، ثم يثنا اياه، موهما انه لا يتفصل عن الكلام، وهو في ايهامه ذاك فالح كل الفلاح، وليس لنا بد من ان نعتبر كلا الخطابين، خطاب الانشاد وخطاب القصيدة نصاً واحداً.

ان وظيفة الانشاد تلك تقودنا الى التساؤل عن نسبة الكثافة شعرياً بين الانشاد والقصيدة هل يتوازيان ام انه اذا اكتشف احدهما ضعف الاخر؟

ان قرائن عديدة - وقد وضح بعضها - تفيدنا ان القصيدة الشفوية (الشفوية في الاصل) لا يمكن ان تتل الا انشاداً، ولا ان تتقبل - التقبل السليم - الا سماعاً - وبالعكس من ذلك هي القصيدة الكتابية ومعنى ذلك ضمناً ان بين الانشاد والقصيدة الشفوية تناسباً مخصوصاً، فلا امكان الى ان يوجد احدهما مستقلاً عن الاخر. ومن جهة ثانية، انا قرائن عديدة اخرى تفيدنا ان ذلك التاسب ليس مطرداً وانما هو تمكيني، فاذا تكثف الانشاد وبلغ درجة قصوى، لاحظت ان ذلك كان تعويضاً لدرجة دنيا في الملفوظ نفسه. «دخل [أبو سعيد المخزومي] الى اسحاق بن ابراهيم المصعبي، فانشده قصيدة ابدع في قائلها ثم دخل اليه أبو تمام، فانشده - على رداءة انشاده، فقال المصعبي: يا ابا تمام، لو رايت المخزومي وقد انشدنا أنفاً! فقال أبو تمام: أيها الأمير، نشيد المخزومي يطرق بين يدي شعره، وشعري يطرق بين يدي نشيدي»²⁷ «فالتطريق» اذن هو الذي خلق التوازن في النص الشعري، فلدى المخزومي يفتح الانشاد للشعر طريقاً يوصله الى المستقبل، ولدى أبي تمام كان الشعر هو الذي يمهّد الطريق الى الانشاد فيشفع له من سوته، ولقد كان الأمير راعياً في المخزومي أكثر من الطائي، لان الانشاد اقرب الى المستقبل من الملفوظ، فهو الذي يكشفه.

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم

فدونك مني كل حسناء عاطل

ومن كان يستدعي الجمال بحلية

أضر به فقد البرى والسلاسل

[الطويل]

ويقول البطليموسي [شراحا لبيت الميري]: يريد من كان شعره لا يحسن إلا بأن ينشده، فإن تركه الانشاد مضر بشعره [...] وأما من كان شعره حسنا بنفسه، فليس - يخل به إلا يحسنه بانشاده [...] (27).

إن الانشاد إذن، باعتباره كيانا موازيا للقصيدة، يقوم بوظيفتين: تتمثل الأولى في الإبانة عن الخطاب وتوضيحه وتعريفه، وتتمثل الثانية في عملية تعويض بنوي للشعرية الفائرة والباهتة لحياتنا في ملفوظ القصيدة، ومعنى ذلك أن النظر إلى القصيدة المنطوقة، في الأصل، باعتبارها مكتوبة، هو افتقاد لخصائصها ونظر إلى قصيدة مغايرة عنها تماما.

4 - اتنا حددنا في البدء موضوع قولنا وزاوية النظر إليه، والحقنا على أن مباشرتنا للانشاد ليست لغاية في حد ذاته، (ولذلك لم تكن مستقصين متوسعين)، وإنما لنموضعه داخل تكوين النص الشعري، ولذلك كان من غير المعقول أن نقول أن هيئة الشاعر ولباسه، لحظة الانشاد، هي من مكونات النص الشعري، وتبعاً لذلك كان ضروريا أن نقصر موضوع الانشاد على المستوى المنطوق المتجلي على عوَر الزمن، ولقد انتبه إلى هذه الخصيصة بعض من الباحثين الغربيين خاصة، وكان أن اتجرع عن ذلك لديهم أن وضعوا القول في الانشاد فرعاً ونتيجة للقول في الإيقاع؟ باصطلاحات مختلفة كالوزن والنظم (28). فالانشاد عند هؤلاء إذن كان قولاً عرضاً فرضه البحث في التنظيم والنبر، اللذين يعتبران لدى جاكسون مثلاً،

ظاهرتين لسائيتين من نموذج النظم لا ينبغي إهمالهما (29).

بيد أن الانشاد، كما عالجناه، يتخذ زاوية أخرى - دون أن يلغي السابقة - لأنه يستند إلى واقع معين، هو واقعه لدى الشعراء والنقاد العرب القدامى. ولقد خلصنا إلى جهتين للنظر: أولى تباشره باعتباره كياناً فاعلاً في القصيدة، ولقد تكشف لنا أنه عدد من محددات بنية الخطاب، وأنه كالبث والمتقبل الضمنيين؛ وثانية باعتباره كياناً موازياً للقصيدة، ولقد ارتأينا فيه وظيفتين: التعريف والتعويض.

إن تطافر تلك الوظائف تقودنا إلى اعتبار النص الشعري ليس ملفوظاً فقط، ولا تلفظاً فحسب، وإنما هو أيضاً ذلك المحيط بهما والحامل لهما، ونعني الانشاد في مستوى القصيدة المنطوقة/الزمانية، والتشكيل - أو التحين القضائي spatialisation actualisation - بمصطلح دولاس وفيليبوليه - في القصيدة المكتوبة/المكانية. ويتجلى بذلك أن كسل دراسة للقصيدة دون ظرفها، أنها هو فصل للمحمول عن حامله، وبتر من ثم لتكوين النص الشعري، وإنتاج نوعي مشوه للملفوظ النص، ولعل ذلك مما يفسر تلك القطيعة التي يعلنها بعض الشعراء المعاصرين مع الشعر العربي القديم، معتبرينه لم يبلغ بعد مرحلة الرشد في قول الشعراء أن هؤلاء يخطئون لأنهم يقومونه ارتكازاً على مرجعية أخرى، فهم يقرؤونه مكتوباً، بينما هو لم ينشأ إلا منطوقاً. إن الخلاف إذن يعود إلى تحديدين للشعر، شعرية المنطوق وشعرية المكتوب؛ وهل بالضرورة أن يكونا واحداً...

الهوامش

- 1 - اتبنا مصطلح الطرف بتسميه زمانا ومكانا، من القاصوس النحوي عند العرب كما هو واضح، وتوجد مصطلحات أخرى تدل على الظاهرة إلا أنها تقتصر عن الإحاطة بها. مثال ذلك مصطلح الشكل الخطي forme graphique. كما حدده غريباس في: A.J. Greimas et autres : Essais de sémiotique poétique. Collection L. Larousse Paris, 1972 P. 11-12.
- وإنه في المصطلح شيرل دافر: الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء ط/ 1988 الفصل الأول: الشكل الخطي ص ص 37/13 ويمكن قصور هذا المصطلح في تدلّاه على الطرف الكتابي/ المكتابي فحسب، ويستعمل د. دولاس وج. فليوليه مصطلح التحيين أو التحيق غير أنه مصطلح عام لفصاف. انظر Daniel Delas et Jacques Filliolet Linguistique et poétique. Larousse Paris 1973 CH:3 Actualisation.
- ووافق من ذلك أن مصطلح الطرف الفضل في الدلالة عن للدلول خاصة أنه يحيل على المستويين الشفوي والكتابي، ويضع علاقة بين التشكيل الصوتي والأشياء وتشكيل الكلام على الصعقة
- Roman Jacobson, Essais de linguistique générale Tome 2 Minuit - 2 Paris 1973, p. 107-108.
- 3 - انظر أمثلة عديدة على ذلك في: علي الجندبي الشعراء وانشاد الشعر. دار المعارف بمصر 1969
- الفصل الرابع: عيز الشاعر للانشاد ص ص 49/39 والفصل الخامس عائد الشعراء في الانشاد ص ص 55/44
- 4 - يكاد يكون كتاب علي الجندبي الألف الذكر للرجع الوحيد في الانشاد اخبارا خاصة، وإننا نلحظ كيف أن معينا حديثا في الحقل الأدبي هو: إبراهيم فتحى. معجم المصطلحات الأدبية المؤسسة العربية للناشرين المستعدين، تونس ط/ 1986 - لا يذكر مصطلح الانشاد، إنما مجدي وهبة وكامل الهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان 1979، فإنها لا يميلان في مادة الانشاد على أي ملاحظة خاصة بالعرب، وإننا كان جبرور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، ط/ 1979 لا يذكر مصطلح الانشاد فانه يورد مصطلح الألفاء غير أن كلامه فضفاض ولا يبين في أي نقطة منه موقف العرب.
- 5 - علي الجندبي: الشعراء وانشاد الشعر. ص 33
- 6 - جاء في لسان العرب لابن منظور مادة ان ش 42 والتشيد رفع الصوت.
- 7 - علي الجندبي الشعراء وانشاد الشعر ص 33
- 8 - نفس المرجع ص 31
- 9 - نفس المرجع الفصل العاشر. اختيار البحور المناسبة ص. ص 100 - 112
- 10 - نفس المرجع الفصل الخامس عشر: تجنّب الزخافات الرديئة ص ص 155/152
- 11 - المرزباني: الموشح... تحقيق محمد علي البجاري، دار نهضة مصر، ط 1965/ 47
- 12 - توسع ابن سنان الخفاجي في ذلك. انظر كتابه: سر القصيدة. تحقيق عبد الستار الصديقي. القاهرة 1952
- 13 - الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مؤسسة البعث بالقاهرة ط 3. د. ط 1978 ج 1 ص: 144
- 14 - نفس المرجع ج 1 ص 66 - 67
- 15 - نفس المرجع ج 1 ص 67
- 16 - نفس المرجع ج 1 ص 67
- 17 - القاضي: عية المزرك المبرجاني: الوساطة بين المتنبي ونصوصه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاري مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاء مصر 1966 ق 1: 412.
- 18 - أبو بكر الصولي: اخبار أبي تمام. تحقيق محمد عبده عزام وعجيل عمود حساكر وتقرير الاسلام المعندي. منشورات دار الافاق الجديدة بيروت، لبنان، د. ط. ص: 143
- 19 - الاصفهاني: الأغاني ج 16 ص 83 نقلًا عن علي الجندبي، الشعراء وانشاد الشعر: ص ص 74/73
- 20 - نفس المرجع ص: 56
- 21 - نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة ص: 90 نقلًا عن علي الجندبي... ص 92
- 22 - ميز أيضا بين نيتك الضربين جنان كوهن، غير أنه لم يخص لكل منها مصطلحا. انظر جنان كوهن، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد المعري. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط 1966/ ص: 111
- 23 - نفس المرجع. ص: 90
- 24 - علي الجندبي: الشعراء وانشاد الشعر ص: 60 وانظر هامشها.

- 25 - أبو بكر الصولي: اختيار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق
المجلد الأول عني بنشره ج. هيسوث، دار المسيرة - بيروت ط2/1982 ص: 81
- 26 - علي الجندي، الشعراء وانشاد الشعر . ص: 18
- 27 - نفس المرجع: ص: 61/62
- 28 - انظر مثلاً: رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي
- ومبارك حنون، دار توينتال للنشر، الدار البيضاء ط1/1988 فصل
اللسانيات والشعرية ص ص 23/61 وخاصة ص 43/44/45 وانظر
ايضا جان كوهن: نية اللغة الشعرية. الفصل الثاني "المستوى الصوتي
النظم ص ص 51/99 وخاصة ص: 89/90/91/92
- 29 - رومان جاكسون: قضايا الشعرية... ص: 43.



مفهوم النغمية عند "أندري مارتيني"

صالح مصباح

شخصيا، يتقيد بالمفهوم المفصود اليه. وغايتنا هي تيسير امره على قارئ العربية، ووضعه في تداخل لغوي من النادر ان يتخلو منه بحث في علم اللغة او مقال.

3 - ضربا وحيدا من «التامل الميداني» استقيناه من اللغة الصينية، بمواكبة حالات من النطق، اتجزها املنا صدق صحتي.

وثلفت النظر إلى اننا ضمنا من الكتاب فقرات ابقيناها على لغتنا الاصلية، وهرينا بعضها تعريبا تقريبا. ذلك ان مصطلحات علم الاصوات وعلم اللغة اجمالا، لم تستقر بعد على حال واحدة:

النغمية *la prosodie* جزء من التحليل الفونولوجي الذي يشمل - بالاضافة اليها - «الصوائمية». واذا كانت الصوائمية تدرس الحروف والحركات فونولوجيا، فإن النغمية تدرس ما يحف بالانجاز الكلامي، ولا يدخل الاطار الصوائمي، *Le cadre Phonématique* ولا ضمن السيات المقلدة. والنغمة في رأي مارتيني، هي مظاهر التصويت الضرورية، لكل ملفوظ منطوق *Enoncé parlé*، وما يتبع ذلك من طاقة، هامة او محدودة. وهذه الطاقة لا بد منها بقطع النظر عن مداه⁽⁴⁾.

وإذا كان من الممكن ان يتخلو ملفوظ من الغثة *na-sapiré* أو الانغلاق الشفوي، فان الناطق لا يقدر

مقدمة:

إذا كان البحث اللساني لسيل «دي سوسير»⁽¹⁾، فإن البحث الصوتي مدين «لاندري مارتيني» بما يشبه التأسيس لمنزلة في نطاق اللسانيات العامة. وتظل الحاجة إلى كتاب «مرتيني» *Éléments de linguistique générale*⁽²⁾ كحاجة المد المعرفي إلى جزء من نرائه القريب.

وارتأينا ان نقتصر منه على النغمة *prosodie* نعرف مفهومها، لسببين اثنين:

الاول: قيمة هذا المفهوم الصوتية من جهتي التلفظ والنشأة العضوي الذي يحف به.

الثاني: جملة الوظائف التي يحقق. وهي وظائف قد لا نعين عند مارتيني - بوضوح - الا باختصار مفهوم النغمة وتبسيطه. ولئن قيدنا هذا «البحث» الموجز بكتاب «مارتيني» المذكور، فإننا نعاخذ هذا التقييد بإضاءات تعتمد.

1 - العودة عند الضرورة إلى «معجم»:

Dictionnaire Encyclopedique des Sciences de la langue⁽³⁾، نلتص منه دعيا يجل ما غمض او مثالا ييسر ما أجل.

2 - استبطاء امثلة من اللغة العربية، استبطاء

- فإذا كان الحبل شديد الامتداد، حدثت ذبذبات مرتفعة الدرجة.

- وإذا كان مترaxيه، حدثت ذبذبات اقل ارتفاعا. ذاك هو شأن الحبال الصوتية في علاقتها بعملية التصويت. وهي عملية، تتراوح بين، التوتر (الارتفاع) والتراخي (النزول). ومثل ذلك بعملية الغناء، يحدث فيها التناوب بين الارتفاع والنزول.

ويلازم هذا التنعيم الخطاب دائما، وبالنسبة الى المتكلم، فانه تلقائي تقريبا automatique. أي ان المتكلم لا يختار حضور هذه النغمة او غيابها: يقول مارتيني:

«Cette mélodie du discours est donc, en un sens automatique, c'est-à-dire, que le locuteur ne choisit pas entre sa présence et son absence» (7).

ويمكن ان نمرز الى هذا التناوب النغمي برسم يتعلق بالملفوظ، وله مرحلتان اساسيتان هما بداية الرسالة ونهايتها. والمرحلتان تشترطها الحاجة الى مد الحبال الصوتية في بداية الرسالة message وإلى انزاعها عند الايذان بنهايتها، استجابة لنزعة المجهود الأدنى. وان التحولات التي تلحق الدرجة النغمية، لا تتعلق بوظائف تمييزية تخص الصواتم. ولكنها قد تتعلق بوحدة تخص مستويات أخرى مثل «المجموعات التركيبية» أي الجممل. ففي «المعجم» ما يلي:

«Les variations de hauteur ne sont pas toujours attachées à des unités distinctives comme les phénomènes; elles peuvent être attachées à des unités appartenant à un autre niveau (par exemple, à des groupes syntaxiques, à des phrases)» (8).

أما المستوى الثاني من النظر إلى نغمة الخطاب، وهو المستوى الذي يضع في الاعتبار الملفوظ واجزاءه فله وظيفتان اساسيتان، تعبيرية وتمييزية:

على النطق الا اذا اعتمد - بوعي او بدونه - ارتفاعا نغميا وطاقه عضوية، يختلفان في بداية النطق، عن نهايته.

وللاستعمال النغمي ميزتان اساسيتان هما:

أ - الارتفاع النغمي (s) hauteur mélodique.
ب - المدة (6) durée.

وتلتصق الميزتان بانجاز الخطاب الذي يتطلب تنغيمًا يخص مدى ارتفاع الصوت (الارتفاع النغمي) والمدة الزمنية التي يتطلبها الخطاب.

وهم المدة الزمنية مدة الخطاب في الجملة. ومدة كل جزء منه، ضمن المدة الكلية.

وبهذا التداخل بين:

أ - ارتفاع الخطاب النغمي برسمه وبالجديد الارتفاع المنقسم - في اختلاف - بين بداية الخطاب ونهايته،

ب - وبين المدة الزمنية التي يتطلبها الانجاز عامة، ويتطلبها كل جزء على حدة، تتكامل الميزتان وتنسجان على سائر الاركان التي في النطاق النغمي، وهي اساما ثلاثة:

1 - النغمة : L'intonation

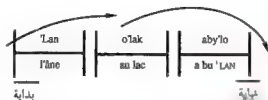
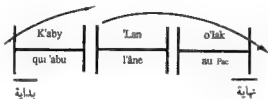
2 - الطبقات : Les tons

3 - النبرة : L'accent

فما هو حدها وما هي وجوه العلاقة بينها؟

1 - النغمة :

عضويا، يحدث الصوت - عند انجاز الخطاب - ذبذبات في مستوى الحبال الصوتية Les cordes vocales. وتمارس هذه الذبذبات ضغطا على الاعضاء. وقس على ذلك بحبل corde في درجتين من الامتداد مختلفتين:



- الوظيفة التمييزية :

وذلك بأن يحول مجموعة من الصوائت من حالتها «الخام» لتجيء انجازاً نطقياً تصاحبه النغمة :

مثال : ⁽⁹⁾KABY LANG LAK LANDAKABYLO :

هذه مجموعة صوائت غير منجزة نطقاً. وعليه غير نغمة. وبمقتضى ذلك، تخلو من كل معنى.

أما إذا انجزت هذه الصوائت بطريقة يوافق فيها كل صوت وكل صوتم اللفظ والصوتم المناسبين، يحصل المعنى (التعير)، وتصبح هذه المجموعة من الصوائت خطاباً معبراً، تساعد النغمة على تحسس قواصله اللفظية وعلاقاته التركيبية، فتمتدح الدلالي :

التمييزية. ولعلنا ندعم الأمر بمثال نسوقه من العربية :

وبجمل ذلك، أن التعير (المعنى) لا يتم إلا بالنطق الذي تصاحبه نغمة الخطاب وفق نظام نحوي وعرف دلالي - مما يساعد على فهم حدوده «التركيبية» فمثالية

مجموعة	صاد	الف	فاء	حاء	زاي	ياء	دال	عين	ميم	راء	ألف
صوائت	ص	ا	ف	ح	ز	ي	د	ع	م	ر	ا

خطاب { صافح زيد عمرا

- الوظيفة التمييزية :

لا تحصل الوظيفة التمييزية في مستوى لفظ أو لفظم. بل في مستوى جزء من الملفوظ. وقد يتسع الجزء فيجيء جملة كاملة. يقول مارتيني :

«Même si la différence entre les deux courbes ne se manifeste que sur un seul mot, ce n'est pas la valeur de ce seul mot qui est affectée, mais celle d'un segment donné, plus vaste qui peut être la phrase entière» (10).

ومعنى ذلك أنه «حتى إذا لم يظهر الفرق بين خطي

[الفصل] إلا في لفظ واحد، فليست قيمة هذا اللفظ الواحد هي التي تشهد [التمييز]، ولكن يشهده مقطع من الملفوظ اشمل وقد يكون جملة بكاملها».

ونفترق من العربية هذا المثال للتوضيح :

«الأرض تنور» نلاحظ صعوداً فنزولاً عاديين، والمعنى هنا تقريرى لو تخيلنا صدوره عن «قاليلي» في غير السياق الذي صدر عنه فيه⁽¹¹⁾. فالمعنى تقريرى، يميز الأرض تدور عن غيرها، أنه الاخبار أو «الاسلوب الخبرى» كما تسميه البلاغة القديمة⁽¹²⁾.

vocales y soient moins tendues au début de l'émission et qu'on anticipe le relâchement des organes vers la fin de l'énoncé» (13).

يرى مارتيني، إذن، ان النغمة تظل عادية، حيث تكون الحبال الصوتية أقل امتداداً في بداية الرسالة، ثم تؤخذ بالتراخي عند النهاية. ولا ينفي هذه الحركة النغمية وجود الطبقات

- الثاني: هل يؤثر اختلاف الاصوات بين الرجال والنساء او بين الكبار والصغار على احترام اختلاف الطبقات؟

يجيب مارتيني ان يمكن هؤلاء ان يجتمعا اختلاف الطبقات في لغة ماء، بقطع النظر عن التباوت في ارتفاع الاصوات وعن «رقتها» أو «خشونتها». فبين اختلاف الطبقات، يتم بتمييز طبقة صاعدة من خلال طبقة ثابته، وطبقة متوسطة عبر طبقة صاعدة الخ.

والمقاطع هي موقع هذه الطبقات، مما يجعل معرفتنا اختلاف الطبقات، لا تحصل عبر صوت المتكلم، بل عبر تصويته مختلف المقاطع، وبالتالي مختلف الطبقات، ذلك ان لكل مقطع طبقة الخاصة⁽¹⁴⁾ في نظر مارتيني: CHAQUE SYLLABE A SON TON PROPRE لكنه لا يعمم هذه القاعدة على كل اللغات، اذ من اللغات ما لا يدرك فيها اختلاف طبقتين من خلال مقطع واحد، وانما من خلال مقطعين اثنين.

ولئن تعلق مبدأ بداية الرسالة ونهايتها بالجانب النغمي (من نغمة: intonation) باعتبار انه يطلب توتراً نغمياً في البداية وانفراجاً في النهاية، فان هذا المبدأ ذاته، له بعض التأثير على وجهة الطبقات: يقول مارتيني:

«On constate,.... qu'un ton haut en fin d'énoncé, peut chez le même locuteur, être beaucoup plus grave qu'un

أما اذا انجزت الجملة بطريقة الاستفهام نحو: الأرض تدور؟ فان النغمة التساوية تميز التعجب عن التقرير. فلم يعد دوران الأرض معطى للاخبار، بل «حالة استفهام».

- وقد تحصل الوظيفة التمييزية بمقتضى النغمة التي تميز اجزاء الخطاب الداخلية.

ونقترح - مرة اخرى - مثالا من العربية لتقريب المفهوم:

الذين:)) أرجلهم في الأرض عقولهم في السماء.
المعنى هنا، ان «المخبر عنهم» أرجلهم في الأرض عقولهم في السماء في الوقت نفسه، ف«موضع» عقولهم يكمل - من باب الاعلام او الاخبار - موقع أرجلهم.

الذين أرجلهم في الأرض:)) عقولهم في السماء: تبدل النغمة ميز بين الملفوظين. فالمعنى الثاني أقرب الى الشرط: الذين أرجلهم في الأرض، عقولهم - تلازماً - في السماء.

كما يمكن للنغمة ان تجري الكلام مجرى المقارنة اذا احتكنا الى علاقة التباين بين قسمي الجملة «التلازمة»: أرجل مقابل عقول وأرض مقابل سماء.

2 - الطبقات:

الطبقات هي الوحدات التي تصاحب التصويت لتفرق بين صوتين، أي بين السيات المقيدة المشتركة بينهما.

ووجود الطبقات مصاحباً للتصويت يثير لبس:

- الاول: هل يمكن ان توجد الطبقات في الوقت نفسه والنغمة؟

«L'existence des tons, dans une langue n'a pas pour effet de supprimer l'intonation; il reste normale que les cordes

تلاحظ ان الكمية الصوتية هي نفسها في الخانات الاربع . وبالنسبة الى السامع الممثل عليه ، يرسم الاصوات الاربعة نفسها بمقتضى اربع ظواهر طبقية . فهو يرسم اسم «الام» او «الحصان» الخ... بوعي بالاختلاف لا يدركه الا بالتباين الطبقي .

اما السامع ، فان الصوت نفسه قادر على ان يكون دوال اربعة يتميز كل واحد عن غيره ، بمقتضى التميز الطبقي . وعليه ، فالصوت الواحد ، يصنع ، اذا حقت به الطبقات الاربعة ، اربع صور اكوستيكية متباينة ، تؤدي الى اربعة مدلولات متباينة . فاية طبقة من هذه الطبقات الاربعة ، هي التي تفصل فصلا تميزيا رسما عن غيره ، وانسانا (20) عن حيوان (21) وحيوان عن نبات (22) الخ... رغم التطابق في الجانب الصوتي وهو احد السات المعقدة .

3 - النبرة :

النبرة هي ان نبرز بالنطق مقطعا وحيدا داخل «وحدة نبرية» unité accentuelle . وفي اغلب اللغات ، الوحدة النبرية هي ما يسمى دائما المقطع . والنبرة هي اللاحاح الصوتي على مقطع ضمن مجموعة مقاطع : يقول مارييتي :

«L'accent ^ est essentiellement le fait qu'on identifie la syllabe accentuée par contraste avec les syllabes non accentuées voisines : ceci implique que tous les éléments nécessaires à l'identification sont offerts par le locuteur, réellement présent dans l'énoncé, et enregistré passivement par l'auditeur» (23).

معنى ذلك ان النبرة اساسا هي ما نميز به المقطع المنبر عن المقاطع المجاورة له غير المنبرة . ومفاد هذا ان العناصر اللازمة للتمييز يقدمها المتكلم ، ثم انها حاضرة فعلا في الملفوظ ، واخيرا يسجلها السامع دون ان يكون له فيها دور .

وانطلاقا من هذا التعريف ، يسأل مارييتي : هل

ton bas au milieu du même énoncé» (15).

معنى ذلك ان «تلاحظ ان طبقة مرتفعة في نهاية الملفوظ ، يمكن ان تكون اكثر مدى - عند المتكلم الواحد - من طبقة نازلة في وسط الملفوظ نفسه» .

ولهذا القول قيمة ثانية ، اذ يؤكد مرة اخرى ان الطبقة والنغمة عنصران لا تداخل بينهما ، وانما لكل جوانب تميزه :

فاذا كان لا بد - نغما - من انفراج الجهاز الصوتي في نهاية الرسالة ، يمكن - طبقيا - ان نجد طبقة مرتفعة في نهاية الملفوظ ، وطبقة نازلة في وسطه .

ان الاجمال على حساب الجزئيات ، يجعل للطبقات وظيفة اساسية ، هي الوظيفة التمييزية تلتص من الانجاز النطقي ، دون اعتبار شكل الكتابة . وهو شكل قد يكون علامة تحيل على الاصوات (16) وقد لا يكون .

فمن الفرنسية يورد مارييتي : (17) et (18) : فصوليا او طبقيا ، لكل طبقته . وحصل التمييز الكتابي (الرسم) كما التمييز المعنوي . ولعلنا لا نقرب المفهوم الا بهذا المثال الذي اخذناه من اللغة الصينية (19) :

صوتيا	ma	ma	ma	ma
رسما	女	母	馬	馬
طبقيا	mā	mā	mā	mā
تمييزيا	أم	ثعر	حصان	عشب

culminative كمية *l'unité accentuelle* صار للنبرة وظيفة كمية تساعد على تحليل الخطأ⁽²⁶⁾، باعتبارها نبرز مواطن، الارتكاز العضوي.

أما إذا كانت النبرة غير ثابتة *n'est pas fixé*، أي أن تتابع الصوائم الذي يميز الوحدة لا يقدر على معرفة المقطع الذي طالته النبرة، فإن النبرة تكتسي قيمة تمييزية.

ذلك ان كل لفظ، ينظر الى نبرته مستقلة من ناحية وفي محل مقارنة مع غيرها من ناحية أخرى:

مثال⁽²⁷⁾ لفظ *termino* في اللغة الاسبانية:



يمكن ان تتوفر لغة ما، على النبرة والطبقات معا، حقائق لسانية متميزة؟

وجواب مارتيني انه لا يمكن الحديث عن النبرة في لغات كل مقاطعها مرشحة لان تقبل طبقة⁽²⁴⁾.

لكنه يحذق الاشكال بقوله بوجود لغات ذات طبقات، ونخاله من النبرة. ويمثل كل مقطع طبقة متميزة. وتوجد لغات منبرية وذات طبقات-languages accentuelles à tous.

وكل لفظ في هذا الضرب من اللغات - او كل وحدة نبرية - لا تكون له الا طبقة مميزة تتعلق موقعها بموقع النبرة⁽²⁵⁾.

وللنبرة - مثل سائر مكونات النغمية - وظائف منها الوظيفة التفاضلية fonction contrastive. وتساعد على ضبط اللفظ او الوحدة. يتميز احدهما عن غيره في الملفوظ نفسه. واذا وجدنا في لغة ما أن النبرة توجد في المقطعين الاول او الاخير، فهذا الموضع مثالي، ذلك أن اللفظ يصير قابلاً لان يميز عن غيره من خلال النبرة التي تسبقه (البداية) او تلحقه (النهاية). مثال من العربية: إن (الكحون) (الكسي) في طرفها حور: نطقياً، تقرب النبرة frappe الألف واللام الاولين، فيعني ذلك بداية الكلام، والألف واللام الثانيين، فيعني ذلك استئناف اللفظة وبعبارة أوضح، استئناف الكلام، وها هنا التفرقة بين اللفظتين او الوجدتين.

غير انه متى كانت النبرة غير قابلة للتنبؤ imprevi sible ومتى انعدم اظهار بداية الوحدة النبرية le début de

هوامش

- (14) Ibid p. 87
(15) E.L.G. p. 88

(16) وهذا الرأي قديم ويعود إلى أرسطو.
(17) son Haut
(18) son bas

(19) مع شكرنا للصديق الصيني السيد «لي» الذي تولى النطق أمامنا فأوصلنا إلى هذه الأمثلة.

- (20) mère
(21) cheval
(22) chauvre
(23) E.L.G. pp. 92-93.

(24) Ibid p. 90 «Il semble qu'on ne puisse parler d'accent dans les langues à toutes les syllabes sont susceptibles de recevoir un ton».

- (25) Unité accentuelle : E.L.G. p. 90.
(26) E.L.G. p. 90.

(27) ونتمنى أن التحليل الصوتي وليس ضرباً آخر من التحليل.

(1) من خلال كتابه المعروف - Cours de linguistique générale - 1979. Payot.

(2) النسخة المعتمدة : Edition A. Colin :
لاحطاً بـ E.L.G.

(3) ورمز إليه لاحقاً بـ : D.E.S.L.

- (4) E.L.G. pp. 80-85
(5) D.E.S.L. p. 229
(6) Ibid p. 230
(7) E.L.G. p. 84
(8) D.E.S.L. p. 232
(9) Ibid
(10) ELG.

(11) قيل أن ينفذ فيه الحكم : «ومع ذلك فهي تدور»
(12) وهو المتميز عن «الأسلوب الإنشائي» المعروف بـ «كبره» الذي لا

يحتسب الصديق أو الكذب نحو : «ما أجمل السوء» ولا يجب أن بهذا التعريف قاصر ولا يفتح.

(13) E.L.G. p. 88

من قصة الشعر العربي في بلاد شنقيط

نهضة... في عصر الانحطاط

أنجيل النخوي

سُمِّيَ (خطأ؟) «عصر الانحطاط» عصر نبوغ ونهضة أدبية في بلاد شنقيط. ولم تلبث مجلة «العربي» - وقد زارت موريتانيا - أن أطلقت عليها تسمية «بلاد الملبون شاعر» تنويعاً بسلطان الأدب العربي وجده في ديار شط مزورها ونسبها الأقربون..

وكان في هذا الأطراء بعض الحق، ففي بلاد شنقيط شعراء كثر، وفيها - كما يقول الاستاذ عبد اللطيف الذليشي الخالدي - «شعراء فحول لا يقلون مستوى عن أمثال المتنبي والبحتري وشوقي والرصافي».

إن لهذا الأدب - في نشأته وتكوينه - قصة جديرة بأن تروى.

في أوائل القرن العشرين، كان «شيخ» موريتاني (أحمد بن الأمين)، نزل القاهرة، يعلي من ذاكرته مدونة كبيرة من شعر الشناظرة، اغتدت بها الساحة الأدبية والعلمية في مصر، وخاصة الأزهر الذي صرف المدرس اللغوي، لأول مرة، مع قدوم «الشيخ الشنقيطي» بشهادة طه حسين في «الأيام».

وفي أواخر الستينات أطلع الاستاذ طه المحاجري على هذه المدونة (الوسيط في تراجم أدباء شنقيط) بعد أن كاد النسيان يطوئها، فجزم بأن الشعر الشنقيطي «حلقة مفقودة» من الأدب العربي، وطالب بإعادة النظر في التصنيف التقليدي لمصور الأدب العربي، فقد كان ما

دخول الاسلام

تقول بعض الروايات إن عقبة بن نافع الفهري (تـ 63هـ) وصل في فتوحاته إلى مدينة ولاته من بلاد شنقيط.

ومن المؤكد أن الاسلام دخل البلاد إبان الحملة التي سبها (حوالي 116هـ) عبيد الله بن الحبحاب السلوي والي هشام بن عبد الملك على أفريقية. وكانت بقيادة حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع (أو عبيد الرحمن بن حبيب على رواية أخرى)، وقد توغلت في أعماق الصحراء حتى وصلت تخوم السودان.

منذ ذلك التاريخ بقي الاسلام حياً في قبائل الصحراء، على وهن منهم في شأنه وضيق اطلاع، حتى خرج الأمير الصنهاجي يحيى بن إبراهيم الكدالي حاجاً ومر في طريق عودته بالقروان (427هـ) حيث لقي الفقيه أبا عمران الفاسي فيه مر الشكوى من جهل قبائل الصحراء، واتفق برسالة منه إلى وكّاك بن زلو اللمطي، فنزل عليه بإحدى حواضر السوس الأقصى واصطحب من عنده الفقيه عبد الله بن ياسين الجزولي الذي وقف نفسه على تعليم من لزم رباطه من أهل الصحراء ثم خاض باللمثمين غبار الجهاد لفتح بلاد السودان واخضاع مناطق المغرب فيها عرف بدولة

مع بعض الحجاج في تأسيس مدينة «وادان» ... ولكن المصادر الشحيحة لا تحدثنا عن شعر ولا شعراء في تلك الفترة ... حتى اذا تأسست مدينة شنقيط الثانية (660هـ) وجدنا بين مؤسسيها عماد علي الذي ينسب إليه الرواة قصيدة استسقاء وتضرع وبعض المقطعات المحفوظة إلى اليوم.

ومنذ القرن السابع الهجري بدأت موريتانيا تستقبل أفواج بني حسان، رفقاء بني هلال وبني سليم في التفرية الشهيرة ... ولا ندري إلى أي حد كان وصول هذه القبائل التي حمل جلها السلاح واحترف الحرب عونا في انخراط الحياة الثقافية والحركة الشعرية خاصة، قبل القرن الحادي عشر الهجري ... وان كان معلوما انها دفعت دفعا بينا حركة تعرب القبائل الصنهاجية ذات الاصول الحميرية (أو البربرية على خلاف بني شيبان).

وفي القرن العاشر الهجري كان علماء المناطق الشرقية من البلاد (شریط ولاته - تمبوكتو) يتعاطون نظم الشعر - ذي الاغراض الدينية - على خضر وحياه ...

وفي القرن الحادي عشر الهجري تتحدث الروايات الشعبية عن ولادة عسيرة للشعر الغزل في المناطق الجنوبية الغربية من البلاد.

فقد روى أن الحبيب بن بلاء العقروبي نظم هذين البيتين:

رب حوراء من بني سعد أوس

جهها عالق بذات النضوس

جعلت بيننا وبين الفواني

والكرى والجفون حرب البسوس

فأمر الإمام ناصر الدين (ت 1085هـ) قائد دولة «الزوايا» (التي لم تدمر طويلا - بجلده وتصفيده

«المرابطين»، فقد جاهد بمعينه وتحت إمرته أمراء المرابطين الأوك: يحيى بن ابراهيم ويحيى بن عمر وأبو بكر بن عمر.

بواد الشعر

وبعد استشهاد عبد الله في قتال برغواطة (451هـ) كان الأمير أبو بكر بن عمر اللمتوني (480هـ) وفي لعهده فانطلق لفتح المغرب، واستخلف عليه ابن عمه يوسف بن تاشفين ... وإذ قفل عائدا الى الصحراء اصطحب معه من اغيات عدة علماء لعل اندهام ذكر الامام ابريكر محمد بن الحسن الحضرمي المرادي (489هـ) الذي انتصب للتعليم والجهاد معا.

وللامام الحضرمي هذا آثار مكتوبة لعل أبرزها كتابه «السياسة» أو «الاشارة في تدبير الإمارة» الذي نشر في بيروت والدار البيضاء سنة 1981م. وقد خلف الحضرمي نصوصا شعرية فيمن كتابه ذلك بعضها. وهي - فيما نعلم - أقدم أثر شعري محفوظ لأديب اتخذ من بلاد شنقيط (أو صحراء الملثمين يومذاك) رباطا ومهاجرا وارتبط اسمه بتاريخها أيضا ارتباطا.

ولعل من نتائج انقسام دولة المرابطين بعد استقلال يوسف بن تاشفين بالمناطق الشمالية أن عادت «صحراء الملثمين» الى سابق عزلتها، ولف ضباب كثيف تاريخها العلمي والسياسي عدة قرون من بعد.

فهناك خمسة قرون (من أواخر القرن الخامس إلى أواسط القرن العاشر الهجري) لا تكاد تقضي بشيء من أسرارها.

على أن مؤرخي البلد يتحدثون عن الشريف عبد المؤمن والحاج عثمان اللذين درسا على القاضي عياض السبتي (ت 544هـ)، ودخلا البلاد فأسس أولها مدينة «تيشيت» سنة 536هـ، واشترك الثاني في السنة ذاتها

والطواف به في الحى، جزله ما كسيت يدها.

وكانَ قرنا من الزمن، أو يزيد، كان كافيا لتغيير الصورة، فإذا شاعر من القبيلة ذاتها (البُخاري بن المأمون اليعقوبي) يبعث أهله يرتاد لهم مساقط الغيث فيقع في شرك حب فتاة بأحد الأحياء، حتى إذا عاد إلى أهله وابتدروه يسألونه لم يكن لهم من جواب لديه إلا أبيات غزل صريح يصدر فيها بهوى محبته، فسر أبوه بها سمع منه، وقال للملأ من قومه «أشهدكم أنه حرٌّ من الاشتغال بالدينا».

ونجد للشناقطة منذ مطلع القرن الثاني عشر شعرا بديعا، غزلا وغير غزل نال به بعضهم إثرة كبيرة في بلاط الدولة العلوية بالمغرب، لأول عهدا، وفي مجالس علماء فاس ومراكش وما وراءها.

تدوين الشعر الشنقيطي

أكد أن كثيرا من شعر الشناقطة قد ضاع، والتبست على الباحثين سبل تأريخ بداياته وموارده الأولى، فقد ازدهرت حركة الشعر في أرجاء البادية خاصة، وكان القوم أهل نجعة، ولم يكونوا - حضريهم وبدويهم - يمتنون بتدوين نتاجهم الشعري لانشغالهم عنه، حفظا ودراسة، بأشعار الأولين (دواوين الستة الجاهليين، الملحقات العشر، دواوين ومطولات غيلان والشنفرى وابن دريد والمنتبي والمعري... الخ).

لذلك كانت لأحمد بن الأمين الشنقيطي، نزير القاهرة (تـ 1331هـ/ 1913م) يد بيضاء على الأدب العربي، فقد كان بكتابه «الوسيط في تراجم أدباء شنقيط» رائد تدوين الأدب الشنقيطي.

وقد دُفع ابن الأمين دفعا إلى تدوين ما وعته ذاكرته و«استقر في خلد» من نصوص الشعر الشنقيطي، لما وجد أن «بعض نهى المصرين» يستجيدون ما

يسمعون من شعر الشناقطة ويستفربونه فلنا منهم «ان الأداب العربية لا يتصف بها غير الاقطار المشرقية»، فحدّثه «الحمة العصبية إلى نشر ذلك البرّ السلفين ليتشر في المشرق والمغرب»⁽²⁾.

وقد ظل كتاب «الوسيط» بزا دفيئا، أكبره الذين اطلعوا عليه ولم يكونوا كثرًا، إذ لم تصدر من الكتاب لحد الآن إلا أربع طبعات (أولاهها طبعة القاهرة سنة 1911م).

وكانت مطالعة هذا الكتاب الذي يتضمن نحو 4500 بيت من روائع الشعر الشنقيطي لـ 82 شاعرا عاشي أغلبهم بين القرنين 12 و13هـ كافية لتفنع الأستاذ طه الحاجري وآخرين بأن في النهضة الأدبية التي شهدتها بلاد شنقيط قديما ما يخلخل نظرية «عصر الانحطاط» في الأدب العربي، خاصة وإننا كانت النهضة الأدبية - في فهم مؤرخيها - إحياء، كما هي عند البارودي وتابعيه.

ويعتمد د. أحمد بن الحسن معطيات تاريخية دقيقة، ليؤكد أن عصر النهضة بدأ في بلاد شنقيط، ذلك أن ابن الطلبة عبي الشعر الجاهلي (والنهضة إحياء) قد ولد سنة 1774م، أي قبل مواليد البارودي بـ 64 سنة، وتوفي سنة 1856م، والبارودي ابن ثمان عشرة سنة. وابن الشيخ سيديا، الذي جدد في شعره، وجعل اشكالية التجديد موضوع قصيدة عينية معروفة، قد توفي سنة ميلاد أحمد شوقي (1869م).

ولعل عما تميز به المقارنة أن نذكر سيدي عبد الله بن محمد (ابن رازقة) عبي الشعر الأندلسي الذي توفي سنة 1144هـ/ 1731م أي قبل مولد البارودي بقرن وزيادة.

فلا جرم أن يخلص الباحث إلى القول أن «الاحكام المتداولة في تاريخ الأدب العربي قائمة على تدوين ناقص ينطلق من المركز ويتجاهل الاطراف»⁽³⁾.

ذلك - لا شك - غيض من فيض، لكن فيه ثراء للمكتبة العربية... وفيه شاهد حي على حيوية الأدب العربي الذي كسر حواجز الزمان والمكان في رحلة أبداع طويلة.

فحضارة الأدب العربي «نشأت وتضجرت في قلب الجزيرة قبيل ظهور الاسلام وبعده، وتفتحت ازهارها في العراق والشام... كان ذلك في القرن الرابع والخامس... وازدهرت في السابع والثامن في مصر وافريقية والاندلس، واحتضنها المغرب الأقصى في القرنين التاسع والعاشر، وقبل ان تعود للمشرق من جديد؛ فان صحراء شنقيط من منحى النيجر الى ضفاف الاطلسي قد حملت لواءها وأعادت لها نضرة الشعر الجاهلي ومئاته اسلوبه وزخرفة الآداب العباسية وما لها من حسن البيان وغنيتها بقميها الروحية فاصهرت عاصرها في أدب متكامل وغني، يظلمه ابتداءً من القرنين العاشر والحادي عشر الى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ثم يظلمه العرب إذا اعرضوا عن التعرف عليه»⁽⁵⁾.

وقد بقي كتاب ابن الامين مرجعا يتيا في بابه الى ان جاء الاديب اللبناني المرحوم محمد يوسف مقلد فأصدر سنة 1962م كتابه «شعراء موريتانيا القدماء والمحدثون»، وضمنه متخبيات مما في «الوسيط»، وأضاف إليه قصائد ومقطعات خمسة وعشرين شاعرا، فارتفع بذلك ديوان الشعر الشنقيطي المنشور الى نحو 6000 بيت.

ومر عقدان ضافيان قبل ان يصدر كتاب الدكتور محمد المختار بن أباه: «الشعر والشعراء في موريتانيا» (1987م) الذي أضاف إلى المدونة الشنقيطية مثلها: 6000 بيت مما لم يورده صاحب الوسيط، موزعة بين 94 شاعرا، منهم 53 لا ذكر لهم في كتاب ابن الامين.

وهكذا يكون حصاء «بلاد المليون شاعر» من الشعر المنشور، الميسور للتداول نحو 12000 بيت لشعر 160 شاعرا، فقط... لحد الآن⁽⁴⁾.

هوامش

- 4 - يتناول الامر بالتراث الادبي... اما التاج المعاصر، فقد نشر بعضه مثل ديوان اصداؤ الرمال لاحد بن حيد القادر، و «نهاج من الشعر الموريتاني المعاصر» تقديم الخليل النحوي، وقد اكثب طلاب الدراسات العليا الموريتانيون خلال السنين الاخيرة حل تحفيق عدد كبير من دواوين الشعراء الشنقيطة القدامى والمعاصرين، في رسائل لم تنشر بعد.
- 5 - محمد المختار بن أباه: «شعر والشعراء في موريتانيا»، ص 66

- 1 - «الزوايا»: علم على مجموعة كبيرة من القائل والبطون الموريتانية مختلفة الانساب اختصت برعاية الحركة العلمية والدينية، حاول بعضها - فلم ينتج - اسياء دولة المرابطين، خلال القرن 11 هـ.
- 2 - مقدمة الوسيط.
- 3 - احمد بن الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن 13 هـ (رسالة دكتوراه).

مراجع

- 5 - عبد اللطيف الديلمي الحارثي: الشيخ محمد ابن الشنقيطي (من اعلام البصرة - منشورات وزارة الاوقاف والشؤون الدينية بالعراق) 1401هـ/ 1981م.
- 6 - محمد يوسف مقلد: شعراء موريتانيا - بيروت 1962.
- 7 - عبد الله بن حيميلة: نشأة الشعر الشنقيطي (رسالة ماجستير).
- 8 - الخليل النحوي: بلاد شنقيط: النشأة والرياط - المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم - تونس 1987.

- 1 - احمد بن الامين الشنقيطي: الوسيط في تراجم اديباء شنقيط - ط3/ القاهرة 1961.
- 2 - للمختار بن حاصد: حياة موريتانيا (موسوعة، منها جزآن تحت الطبع).
- 3 - محمد المختار بن أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا - تونس 1987.
- 4 - احمد بن الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن 13 هـ (رسالة دكتوراه).

نَهْذِيبُ ابْنِ مَنْظُورٍ لِمَوْسُوعَةِ التِّيفَاشِيِّ (١)

منجية منسية

ولئن قام ابن منظور باختصار مؤلفات تنوعت ميادنها ولكتاب ثبايت عصورهم ومشاربهم ، فإن تهذيبه هذا يكتسي صبغة خاصة وذلك لعدة اسباب ، منها ان هذا الاصل هو لأبي العباس يوسف التيفاشي (651 هـ) وقد ادركه ابن منظور (711 هـ) رغم فارق السن الكبير نسبيا بينهما ، ومنها كذلك ان هذين الكتاتين كانا يتتسبان معا الى موطن واحد يقطع النظر عن النزاع القائم حول أصل انتهاء ابن منظور ؛ ومنها خاصة ان عمل ابن منظور له قيمة في حد ذاته : كذ يعتبر وثيقة فريدة تثبت ما جاء في بعض المصادر حول موسوعة ضخمة للتيفاشي ضمنها معارف جلية لم يصل منها ، قبل اكتشاف مختصر ابن منظور ، الا العنوان . لكل هذه الاعتبارات ارتأينا أن نخصص اعتناؤنا بهذا الكتاب فنكشف عن تضافر جهود رجال ثلاثة توالى ادوارهم وتنوعت فتكاملت . مما دعانا الى تجاوز التقديم الى الاخلاص على هذه العلاقة بين الأصل والتهذيب والتركيز على محاولة اعطاء صورة لموسوعة ثمينة ضاعت .

يقع الاختصار عادة ، عند الاهتمام بابن منظور ، على البحث في لسان العرب . ولئن كان هذا المعجم الجامع خير دليل على تضلعه في اللغة ، فإنه طمس مجالا آخر يبرز فيه ابن منظور الا وهو اختصاره لعدد ضخم من المصادر العربية قصد تهذيبها . ويبرر ضرورة اعتنائنا بهذا المجال ، ما يشهد به هذا من سعة اطلاعه على ميادين معرفية هي في حقيقة الامر متممة للمجال اللغوي ، ويدل كذلك على كيفية تعامله مع المصادر ، وهو تعامل تجاوز به الاطلاع الى اتخاذ موقف نقدي دله على نية التهذيب . هذا من حيث الكيف ، أما من حيث الكم ، فإن وفرة عدد المختصرات تفرض نفسها اذا اعتبرنا انها تقارب الخمسمائة مجلدة (نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : تهذيبه الأغاني للأصفهاني وزهر الآداب للحصري ونسوار المحاضرة للتونسي وتاريخ بغداد للخطيب والمفردات لابن البيطار وتاريخ دمشق لابن عساكر وبتيمة الدهر للشعالي وغيرها كثير...) .

بالتيفاشي ترجمة وآثارا ومنهجا فبادر بحصر المصادر وعلى رأسها بغية الطلب لابن التديم ، أحد ملازمي التيفاشي وكذلك المراجع الحديثة ملحا على قيمة ما ضمنه حسن حسني عبد الوهاب في ورقاته . وأظن في الحديث عن اجداد التيفاشي وعلاقة التيفاشيين بالدولة الموحدية منذ سنة 554 هـ ومدى صحة نسبة

ولعله علينا بادئ ذي بدء ان نطلق من ابراز مجهود المحقق احسان عباس ، ويكمن أساسا في عمليتين هامتين ينحصران في المقدمة وناحية التحقيق في حد ذاته من ناحية اخرى . فالمقدمة (ص ص 5 - 44) تنقسم إلى قسمين كبيرين :

- قسم (ص ص 5 - 27) اعتنى فيه المحقق

من الأدباء لما كان يعرف به والده من سعة العلم والجاه واقتنائه خزائن الكتب، وابن منظور آنذاك في سنن الطولونية لا يفقه ما يقولون؛ ومن المتأكد أن هذا اللقاء كان في القاهرة، متدنى المغاربة آنذاك، إلا أن بداية تعرف التيفاشي على المكرم، والد ابن منظور، فرضت على المحقق احتمالين : - فإما أن تكون في مجلس الملك الكامل أبي العلاء عماد بن الملك العادل (م 635 هـ) الذي استقدم التيفاشي من الإسكندرية بعد هلاك ابنائه فرقا وضياح متاعه وكتبه حيث أكرمه مثلما أكرم والده ابن منظور. وأما أن تكون في مجلس الرئيس جمال الدين موسى بن يغمور (م 663 هـ) الذي عرف أساسا بتقريبه الوافدين من المغرب حتى أنه تكتفى بكهف المغاربة. ومن بين هؤلاء أبو الحجاج يوسف بن عتبة الأشيلي رفيق التيفاشي وكذلك ابن عديم وأبو حامد القرطبي الذي نقل عنه التيفاشي في كتاب **الأذهار** وأبو سعد الأندلسي وقد أجاز له رواية كتاب المغرب والشاعر سيف الدين المشب الذي عرض بالتيفاشي عندما أصابه الصمم في آخر حياته .

موسوعة التيفاشي

1 - ظروف الكتابة

اعتمد التيفاشي ، حسب رأي المحقق، الشكل الموسوعي الشائع في القرن السابع إلى حد أن اعتبر عمله أقدم موسوعة وافية في المعارف وخاصة في علم الارصاد الجوية وسياها : فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأبوي الألباب . وقد رجح المحقق بالاعتماد على الصفدي ثم ح ح عبد الوهاب أن يكون التيفاشي قد وضع تصميم الموسوعة عند إقامته بجزيرة ابن عمر بالقرب من الموصل، وذلك قبل هجرته إلى المشرق تحت حكم شمس الدين الجزيري ثم ابنه صاحب (م 654 هـ) وهو الذي ألف له ابن سعيد

الكتاب إلى تيفاش، إحدى قرى قفصة، ثم رعاية والده القاضي بمسكنة حيث عاش ابن طفيل وابن رشد وابن زهر وغيرهم، وذلك ببلاد الموحدي أبي يعقوب يوسف . وقد تعلم التيفاشي يتونس على ابن جعفر القدسي وبمصر على عبد اللطيف البغدادي خاصة وبالشام على ابن الحسن الكندي (520 هـ) .

وتحدث عن عودته إلى قفصة حيث تولى القضاء ثم وقع عزله بسبب العثور على خمر بمنزله الأمر الذي دفعه إلى الرحيل إلى مصر مرة أخرى، فذكر القضاء بعدد من الأدباء والشعراء والعلماء سواء بقصر الملك الكامل أبي العلاء (635 هـ) أو بقصر الرئيس ابن يغمور (663 هـ) . وفي حديثه عن شخصية التيفاشي وثقافته ، ألح المحقق عما تميز به من ظرف وطيبة وروح علمية وتنوع في الثقافة، ونظم بنظرة حول حياته بعد الهجرة (ص 22 - 23) وقد هوى فيها المؤلف على مناداة الملوك ومزاولة بعض الصنائع والتجارة بالأحجار، فعدد مؤلفاته (وتبلغ حوالي 18 كتابا) تنوعت مواضيعها بين التفسير والبدیع والتاريخ والأحجار والطب والموسيقى والشعر والطرائف . أما حديثه عن ابن منظور فكان أكثر اختصارا (ص ص 27 - 30) وقد أثار أساسا الجدل للقائم حول أصل انتمائه لينحاز إلى نسبته إلى أصل مصري وذلك لاستقرار والده بالقاهرة . كما تحدث عن ظروف تعرف التيفاشي عليه، وإنا نريد أن نقف عند هذه العلاقة لأهميتها :

ابن منظور والتيفاشي

لم يكن ابن منظور معاصرا للتيفاشي فحسب ، بل كان يعرفه معرفة شخصية رغم فارق السن بينهما . وقد كشف لنا سر هذه المعرفة في مقدمة السرور⁽²⁾ عند ارتياد التيفاشي بيت والده مع جملة المهاتفين عليه

كتابه المغرب، فاستغل التيفاشي مكتبة الصاحب لوضع هذه الموسوعة ولعله أهذا إيادها .

2 - فصل الخطاب

يذكر ابن منظور في مقدمة السرور⁽³⁾ انه علم بوجود موسوعة للتيفاشي لأول مرة وهو طفل لا يفقه اذ سمع التيفاشي يذكر للوالد كتابا صنفه أفني فيه عمره واستغرق دهره وانه سياه فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولي الالباب جمع فيه ما لم يجمعه كتاب . ثم يقول : «وكت على صغر سني انكر تجاسره على هذا الاسم الذي عده الله عز وجل من النعمة ومن على نبيه بان آتاه فصل الخطاب مع الحكمة»⁽⁴⁾.

ومن ناحية اخرى، نقل المحقق على الصبدي في الوافي ، ان يجمع التيفاشي جاء في أربع وعشرين مجلدة . وكذا نقل عن البغدادي وعن حاجي خليفة غير ان ابن منظور حددها بأربعين جزءا لم يعثر منها الا على ست وثلاثين . وكانت هذه الاجزاء في غاية الاختلال وعدم الضبط . ثم يقول : «ولو لم يكن تكرر وقوفي على خطه في زمن السوالد وعرفت اصطلاحه في تعليقه لما قدرت قراءة حرف منه غير اني عرفت طريقته في خطه واصطلاحه وتحققت فسادا من صلاحه ووقفت منه على أوراق مفرقات ومفردات وجزازات تفعل في مطالعها ما لا تفعل الزجاجات ، فضمت ما وجد منه بعضه الى بعضه واحرخته بتجليده من الارضة والقرص»⁽⁵⁾ . وبهذا يثبت ما قدمه ح ح عبد الوهاب وقد حصر الموسوعة في أربعين جزءا ، لا يقل حجم الجزء الواحد عن مائتي صفحة ، كل واحد منها يبحث في علم خاص وفن مستقل بذاته ، وجعل لكل كتاب تسمية خاصة ومقدمة مناسبة للبحث . وقد ذكر ح ح عبد الوهاب موضوع

بعض هذه الاجزاء دون ان يذكر المصدر الذي استقى منه هذه المعلومات وهي :

- ظواهر الطبيعة كالليل والنهار والشمس والقمر والسماء والكواكب (في جزئين) .

- العلم الحيواني بما فيه اصناف المخلوقات .

- علم الاحجار والمعادن ، وهذا الجزء ليست له أي علاقة ، حسب الصفيدي ، بكتاب الازهار الذي ألفه التيفاشي حوالي 640 هـ⁽⁷⁾ بينما أهدى الموسوعة سنة 630 هـ .

- جزء في الطب لعله نقله عن البغدادي : الشفاء المسند عن المصطفى صلعم مما أخرجه أبو نعيم الاصفهاني ، جمع التيفاشي أوله وسياه الوافي في الطب الشافي .

- جزء في الموسيقى والرقص عند الشعوب المعروفة في حرقته ، العنوانه : متعة الاسماع في علم السماع . والنسخة الوحيدة لهذا المخطوط موجودة بالمكتبة العاشورية بتونس بخط التيفاشي نفسه . وقد كتب د . محمد بن تاويت الطنجي مقالا حوله ونشر منه فصلين⁽⁸⁾.

- تاريخ الامم ، وهو جزءا ان اعتمد المحقق هنا ما نقله السخاوي عن ابن الاكفاني مؤلف ارشاد القاصد الى اسنى المقاصد .

- ويضيف المحقق كذلك امكانية وجود جزء خاص بالشرايب عند العرب بالاعتداد على قول التيفاشي الذي نقله الغزوني في مطالع البدور وعلى ح ح عبد الوهاب الذي أشار إلى فصل نقله التواجبي في حلية الكمي⁽⁹⁾ ويضيف أخيرا امكانية وجود جزء خاص بالجغرافيا معتمدا نقل القلقشندي في صبح الاعشى عند تحديده لبلاد الشام⁽¹⁰⁾.

3 - منهج التفاشي

يمكن القول، بالاعتداد على ما عيناه بعد الرجوع الى المختصر وما نقل مباشرة عن التفاشي ، انه اعتمد الطريقة نفسها تقريبا في جل الابواب ، وهي طريقة تذكر بأسلوب في أزهار الافكار : اذ يبدأ غالبا بالتعريف اللغوي فانطلق من آيات قرآنية أو بعض الاحاديث النبوية ودعمها بأبيات شعر ثم رتب ما جاء في شعر العرب من رموز وأوصاف واستعارات وتشابيه وحكم متنوعة ، فاقتنى ما يتشأى وما أراد تضمينه من أفكار ومعارف في سياق الموضوع المختار يتدرج وترتيب وأغضع هذه اللغة الفنية لتصوير حقائق الكون العلمية . ولهذا كثرت الشواهد الشعرية وتعدد الشعراء فتناوشت عصورهم وأصولهم ، من أهل الشرق كابن الرومي وابن طباطبا والمعري وأبي نواس وغيرهم ، ومن أهل المغرب والأندلس ثابث خفاجة والطغراني وابن المعتز وابن عبد ربّه . وكثيرا ما لجأ الى المقارنة بين الفريقين فيقول مثلا : «وشعراء أهل المغرب حازوا قصب السبق في وصف الاغباق»⁽¹⁾ أو : «ابعد ما قيل مغربا ومشرقاً»⁽²⁾ أو : «هذه رواية أهل المغرب ورواية أهل المشرق فهي»⁽³⁾ واثبت كذلك ، عبر ما أدلى به من ملاحظات وتعليق في النقد الشعري ، سعة ثقافته وقوة حافظته وحسن انتقاله من اللغة الفنية⁽⁴⁾ الى الأسلوب العلمي المجرد⁽⁵⁾ حسب ما تتطلبه الحاجة والفرص . هذا بالإضافة الى ما ضمنه من أقوال المفسرين والصحابية والفلاسفة ، وقد دعا هذا التنوع والتعدد الى بذل جهد كبير في التحقيق حتى ان د . احسان عباس لم يتمكن من التعريف باصحاب بعض الاشعار .

وبصفة عامة فقد وجدنا في هذا الكتاب ما سبق ان شهد به ح عبد الوهاب حين قال : «اشتهر التفاشي بسعة العلم والرواية ووفرة الادب والاطلاع

الكبير على الكتب قديمها وحديثها ، كان يقرض الشعر بسرعة غريبة وجل نظمه على الطريقة التي كان لها رواج في عصره من الاستغراق في التشبيه واستخدام التورية والجناس جسيما ، وهو متعارف في القرون الوسطى الاسلامية»⁽⁶⁾ .

4 - ظروف الحصول على الموسوعة

يفسر ابن منظور الاسباب الاخرى التي دعت الى الجهد ، بعد تجاوزه الستين عندما تذكرها ، في البحث عن موسوعة التفاشي حتى عثر عليها عند بعض اصحابه والحق في الظفر بها سنين الى ان حصل عليها سنة 690 هـ ، وتتلخص أساسا في إيسانه بمكانة التفاشي من ناحية ثم الرغبة في إبراز هذه الموسوعة الى الوجود بعد ان كانت مجهولة مهملة . ولعل هذا الإهمال نظرياً أساساً الى ما أقره ابن منظور من سوء حظ التفاشي ، ولنا نماذج من هذا الخط في نسخة متعة السماع ، تؤكد صعوبة قراءة نصوص التفاشي عامة . ومن ناحية اخرى ، يعترف ابن منظور بطرافة هذا الكتاب الى درجة ان جعله سميّه أوقات هزله وجده لما وجد فيه من روضة المطال ونزهة القلوب والسماع يسر به خاطر ويقر به الناظر»⁽⁷⁾ ولذلك سمي المختصر «سرور النفس بمدارك الخواص الخمس» .

تهذيب ابن منظور

1 - محتوى سرور النفس

حاول د . احسان عباس في المقدمة تحديد اجزاء السرور الكاملة معتمدا في ذلك ما رواه الصفيدي أيضا وقد أكد ان ابن منظور اختصر الموسوعة في عشر مجلدات وما يدعم ذلك ان ما نقله القلقشندي في تحديد الشام والغزو في الشراش كان من كتاب

المطر والصحو ومعركة الشتاء الذي يطول وهل يتقدم أو يتأخر والمطر المتقدم والمتأخر .

- في البرق وحين العرب به لأوطانهم والرعْد والغيم والرباب وهالة القمر وقوس قزح على مذاهب العرب والفلاسفة .

- في السحاب الثقيل والمطر والاستسقاء والحجا وهي الفواقع التي يرسها قطر الماء ومنع المطر من تزاور الاخوان وآراء الفلاسفة في المطر والثليج والبرد والجليد .

- في القول بالانواء من الخطر والابانة في الشرع ومعنى قولهم ناه الكواكب .

- في الرياح الاربعة والتكب والاعصار وهي الزوينة والزلزلة وتشير الهوا بحسب هبوب الرياح على رأي الاطباء القدماء .

- في تفهيم المعرفة بالحوادث الكائنة في العالم السفلي من جهة كسوف النهرين وطلوع الهالة وهبوب الرياح العواصف وطلوع قوس قزح وخفقان البرق وجلجلة الرعد وسقوط البرد في سني الروم والعرب منقول عن الحكماء .

- في النار ذات اللهب وما يتعلق بها ونار النفط والصاqqة ونار الفحم والكواطين .

- في أوصاف الشمس والقناديل وقط الشمعة والفانوس والطوافة والقناديل والجلاسات وثرى المساجد والمشعل والسراج والمرجة .

- في تعبير ما اشتمل عليه من الآثار العلوية وغيرها في المنام .

2- دور ابن منظور في التهذيب

لقد عاب ابن منظور على التيفاشي في مقدمة السرور⁽²¹⁾ أنه، بالإضافة الى التكرار ، قد جمع في موسوعته اشياء لم يقصد بها سوى تكثير حجم الكتاب

السرور . وهكذا لم يكن حظ هذا الاختصار احسن من حظ الموسوعة . ولم يبق منه الا هذان الجزآن :

- أما الجزء الاول فمحتواته الكامل : نثار الازهار في الليل والنهار وأطاييب أوقات الاصال والاسحار وسائر ما يشتمل عليه من كواكب الفلك الدوار . وهذا الجزء سبق كما لاحظنا ان نشر في استنبول وقد اختصره ابن منظور في عشرة أبواب حددتها في التخطيط⁽¹⁸⁾ :

- في أوصاف الليل وطوله واستطابته والاعتياق ومدحه وذم الاصطباح .

- في الاصطباح ومدحه وذم شرب الليل وابقاظ التذم للاصطباح .

- في الهلال وظهوره وامتلأه وكهاله والليلة المقمرة .

- في انشقاق الفجر ورقة نسيم السحر وتفريد الطير في الشجر وصياح الديك .

- في صفات الشمس في الشرق والضحى والارتفاع والطفل والمغيب والصحو والغيم والكسوف .

- في جملة الكواكب وأحاديث المشهورة .

- في آراء المتجيمين والفلاسفة الاقدمين في الفلك والكواكب .

- ما يشتمل على اساء الاجرام العلوية وما يتصل بها واشتقاقه .

- في تاويل رؤيا الاجرام العلوية وما يتعلق بها في المنام على مذهب حكماء الفلاسفة والاسلام .

- وأما الجزء الثاني فمحتواته الكامل : (19) طل الاسحار على الجنار في الهوا والنار وما يحدث بين السماء والارض من الآثار لخصها ابن منظور في عشرة أبواب⁽²⁰⁾ .

- في الفصول الاربعة .

- في كلب البرد وشده ودفع القر بالجمر ودلائل

الحاشية⁽²⁷⁾ . فجاء التحقيق مكتنزاً دل على مدى صبر المحقق في البحث (بحيث استغرق حوالي ست سنين) واستغل لذلك ما لا يقل عن 317 مصدراً .

وقد قصد ابن منظور أحياناً تغيير ما يرى فيه غلطاً أو حرجاً في الاستشهادات الشعرية ، كتغييره على سبيل المثال لبث للخوارزمي :

ناقصت ما قال للمؤذن بالفعال وبالكلام
حوره :

قال للمؤذن ما أراد وقلدت من حسن الكلام⁽²⁸⁾
وكذلك تحويره لبث قاله ابن وكيع⁽²⁹⁾ حتى طلب المغفرة عن الشاعر ولام التيفاشي على إيراده هذا البيت الذي لم يسر هو على ذكره . هذا بالإضافة إلى أبيات لم يذكرها التيفاشي⁽³⁰⁾ كإضافته بيتين لمحي الدين بن عبد الظاهر .

ولعل ما يفتاب عليه بوجه خاص حذفه لإبيات وأشعار ثمينة فريدة لأفراد التيفاشي بذكرها وتعليق فنية نقدية مفيدة مما دعا ح عبد الوهاب أن يقسو عليه في قوله : «والحق أن ابن منظور أغفل كثيراً بالكتاب في تغيير الأجزاء وحذفه أقساماً مهمة جداً كانت تميد الكتاب والمؤرخين والأدباء وهم في حاجة أكيدة للوقوف عليها»⁽³¹⁾ . وفي هذا الاتجاه ذاته يهتمه محققاً أزهار الأفكار في جواهر الأحجار قائلين : «ويبدو أن هذه الموسوعة التيفاشية وصلت إلى حوزة ابن منظور الذي لم يخرج منها إلا كل مختزل تحت اسم مختلف لا يدنو من بلاغة وإيجاز الاسم الأصل ، أما بعض ما نشر على هيئة كتب مستقلة للتيفاشي مثل متعة الأسعاج وأزهار الأفكار فيظهر أنها لم يقدر لها أن ترى النور إلا لافلاتها من حوزة ابن منظور»⁽³²⁾ .

وينبغي أن نورد أخيراً ما استتبعه د . أحسان عباس في قوله : «من تفحص فهرس المحتويات أمكنه أن يرى الاضطراب واضحاً في بعض الفصول

مع تضمينه ما تمجه الأسعاج ، ففكر في التهذيب ، فيقول : «فاستخرت الله في تعليق ما يختار منه ورغبت في إبرازه إلى الوجود فانه ما دام بخطه لا يفهم أحد شيئاً عنه فأخذت زبده ورميت بزبده وأوردت مكسرره وبزلت في تنقيحه جهدي»⁽²²⁾ وانطلاقاً من هذا ، يمكننا تصور ما قام به ابن منظور : فإذا اعتبرنا أساساً ما صرح به هنا وما أشار إليه من حين لآخر⁽²³⁾ لا يكون بروز النفس في حقيقة الأمر مختصراً بل مختارات انتقى ابن منظور ما مال إليه واعتبره زبده بينها حذف ما تراهى له مجاً للسعاج أو تكراراً أو حشواً سواء كان ذلك على مستوى الأبواب أو الأشعار أو الاستشهادات عامة أو التعاليق . وما يدمم مرة أخرى ما نقوله ، ما أوحى به هذا النص الذي بين أيدينا من ملاحظات ، إذ نلاحظ اقتصاره على بعض الأبواب : فرغم أن ابن منظور لم يحصر عدد الأبواب التي جعلها التيفاشي في كتابه ، تصرف في العناوين وأعاد تبويبها وضم بعضها إلى بعض ، وقد صرح بذلك منذ بداية الفصل الأول عند تقديم التخطيط فقال : «وجعله أبواباً عدة وجمعت أنا جميع ما فيه في عشرة أبواب»⁽²⁴⁾ وقد سجل الملاحظة ذاتها في بداية الجزء الثاني⁽²⁵⁾ وكذلك الحال في شأن فصل الربيع ، فيقول مثلاً : «أفرد له المصنف قائمة بذاته في سابع جزء من هذا الكتاب تتضمن تفضيله على سائر الفصول وجعلها أبواباً عدة رأيت إيرادها في هذا المكان للجمع بينه وبين بقية الفصول كما تقدم القول عليها»⁽²⁶⁾ ومن جانب آخر نلاحظ كذلك عدم ذكره أسماء أصحاب عدد من الأبيات الشعرية مما وضع المحقق أمام صعوبات ، خاصة وأن أغلب هذه الأبيات لم تكن مشتهرة ولا اشتهر ناظموها . هذا بالإضافة إلى ما تحلل النص ذاته من تصحيف وحذف مما دعا إلى إثبات وجه الصواب في المتن وإدراج القراءة المحتملة في

حتى يمكن ان يقال ان ابن منظور أحسن حقا باستفاد الكتاب إذ كان من أقدر الناس على قراءة خط التيفاشي ولكنه لم يفهمه من التحكم المخل والتعسف الضار⁽³³⁾.

وعلى كل حال ، فمهما كان قصور ابن منظور من حيث الجهد والوفاء ، من واجبتنا ان نعترف له على الأقل بدوره في التعريف بهذه الموسوعة وابرار بعضها للوجود ، فلمله لولا مجهود ابن منظور هذا ، لكان مصير هذا القسم الضياع مثلما حدث لأغلب مؤلفات

التيفاشي وغيرها من المصادر العربية اذ كان تهذيبه ، كما سبق ان ذكرنا ، الدليل الوحيد الشابت والوثيقة الاكيدة لعمل التيفاشي الموسمي ابلغتنا بعض ما حفظه التيفاشي من اشعار لا نجد لبعض اصحابها ذكرا في غير هذا الكتاب ، كاييات لوالد ابن منظور ذاته وأخيه وابن طباطبا والعسكري . . . وأطلعنا على ما يمكن ان تجود به قريحة التيفاشي ذاته من اشعار أوحى بها سياق المحاور التي تطرق إليها وتطلبتها المناسبات ، فكشف عن سعة خياله ومقدرته الشعرية وأكدت ان الفن والعلم يلتقيان لا محالة .

الهوامش

(36) ووقفات من المجلدات العربية بالبرقية التونسية ، مكتبة المنار تونس ، الطبعة الثانية 1981 ، 451/28 .

(17) السور ، ص 6

(18) السور ، ص 7 - 214 .

(19) السور ، ص 215 .

(20) ص ، ص 215 - 406 .

(21) السور ، ص 6 .

(22) السور ، ص 6 .

(23) السور ، ص 95 - 145 - 325 .

(24) السور ، ص 7

(25) السور ، ص 215 .

(26) مقدمة السور ، ص 218 .

(27) السور

(28) السور ، ص 119 .

(29) السور ، ص 222

(30) السور ، ص 95 .

(31) ووقفات ، ص 457/2 .

(32) أزهار الأفكار ، ص 16

(33) مقدمة ، السور ، ص 35 .

(1) مرور النفس بمشارك الحواس الخمس : أنشأ أبو العباس التيفاشي ، هذه ابن منظور وحققه د . احسان عباس ، نشر المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت 1980 الطبعة الأولى .

(2) السور ، ص 5 .

(3) السور ، ص 6 .

(4) السور ، ص 6 .

(5) السور ، ص 5 - 6 .

(6) مقدمة السور

(7) هو ازهار الأفكار في جواهر الاحجار ، تحقيق د . محمد يوسف حسن و د . سيدي عفاجي ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1977 ، انظر تقديمنا ، مجلة الحياة الثقافية العدد 1 ، جاتفي - فيفري 1979 .

(8) مجلة الاحداث ، 1968 .

(9) مقدمة السور ، ص 33 .

(10) مقدمة السور ، ص 32 - 33

(11) السور ، ص 32

(12) السور ، ص 136 .

(13) السور ، ص 92

(14) السور ، ص 57

(15) السور ، ص 126 .

صورة الدغباجي في الشعر الشعبي

محيي الدين خريف

المفتصب والدخيل الذي أراد محو ذاتيته. ودحر كرامته. وهدم عزته. لا سيما وأن هناك من واجه ظروف الاستعمار الفرنسي. وما صاحبه من تعرض تونس إلى أزمات جعلت للمرأة مليئا بالانفعالات التي تعبر عن شدة اعتزازه بأمته والدفاع عنها ومن هؤلاء البطل العظيم محمد بن صالح بن محمد بن زمزم الدغباجي.

يطالعنا اسم الدغباجي في الذاكرة الشعبية أكثر مما يطالعنا في سجل الثقافة الشاملة. وذلك لأن شهرته لم تنمذ الحدود الضيقة لبلاده. هذا فضلاً عن إهمال هذه الشخصية من جانب آخر هو الجانب الرسمي. في عهد طغى فيه فرد واحد على كل من قبله. وذلك بسيا توفّر له من أساليب الدعاية. والاهتمام الشخصي وطرح من ساهم بدمه وعزمته وإيثاره في الجهاد من أجل تحرير هذا الوطن العزيز. وتظهر أرضه من

البطل الشعبي

والتواضع وحبّ الأهل ومساعدة المحتاجين والتفاني في عشق الوطن الأرض والتراب وكل هذه الصفات تتجلى في أحداث حياته كما سوف نتعرض لها بإيجاز لأن موضوعنا هو صورة الدغباجي في الشعر الشعبي.

مولد الدغباجي ونشأته

وكدّ محمد بن صالح بن زمزم الدغباجي في دوار عائلته بوادي الزيتون الواقع على مسافة 30 كلم على طريق «الحامة - الفجيج» حوالي سنة 1885 في حي بدوي يسكن أهله الحنيام. وهذا كما نقله المرحوم محمد المرزوقي من تقرير عن الدغباجي للسلط المحلية بقابس مؤرخ في 5 ديسمبر 1966. أمّا تعليمه فقد اقتصر على حفظ بعض سور من القرآن الكريم على مذهب النوار. مع قراءة الخط العربي بصعوبة. فكان

وقبل أن نتعرض لحياة الدغباجي وإلى صورته كما جاءت في الشعر الشعبي، نريد أن نتعرف عن الملامح التي رسمتها الذاكرة الشعبية للبطل الشعبي واللمسات الأولى لهذه الملامح نتين منها أن شخصية البطل ثابتة غير متطورة تحمل صفة واحدة. فإن كان شجاعاً رافقته الشجاعة حتى النهاية. بالرغم من أنه في البداية يمرّ بتجارب تجعل الآخرين ينظرون إليه نظرة استخفاف حتى إذا بلغ النهاية تغيرت نظرتهم إليه. ومن الصفات التي يتحلّى بها البطل. الحبر أو الشر. الجمال أو القبح. الحب أو الكره. الشجاعة أو الجبن. الوفاء أو الغدر. وذلك يختلف باختلاف سياق الحوادث في القصص الشعبي. ويمكن أن نحدد الصفات التي أنصفت بها الدغباجي في أنها تتمثل في الرافة والعفة. والحنو. والشجاعة بالدرجة الأولى.

قائد الحياة الفرنسية أن يتقم من سكان وزّان بالتراب الليبي. حيث يتصب المجاهدون التونسيون، ولكنه فشل فشلا ذريعا أمام خليفة بن عسكر الذي هاجم القوات الفرنسية بحصن ذهبية نفسه يوم 17 سبتمبر 1915م. ووجد الدغياجي نفسه يقاوم إخوانه في الدين والوطن. فقرر الفرار من الجيش الفرنسي والالتحاق بالمجاهدين وأخذ يقاتل في صفوفهم أثناء حصارهم لحصن ذهبية. وفي أثناء مشاركته في وقائع الحدود اشتهر الدغياجي ببطلته مما جعله ينال حظوة عند خليفة بن عسكر التّالوي.

أشهر وقائمه

لم يشتهر الدغياجي خلال ثورة 1915م إلى 1918م بقي اسمه مغمورا إلى حين خروج تركيا من الحرب العالمية الأولى مهيضة الجناح وفشل ثورة طرابلس بقطع الامدادات عنها وتوالي المجاعات. وما أن انتهت الحرب سنة 1918م، بانتصار الحلفاء، وإصدار مرسوم العفو العام على كل من شارك في التمرد حتى عاد اسم الدغياجي في الظهور. وذلك عندما اجتاز مع بعض رفاقه الحدود سالكا الجبال الممتدة من بلدة إلى الحامة. وهناك اتصل بأهله وأبناء عمه خفية وانضم إلى عصابته أخواه عبد الله، وخليفة، وبعض من أبناء عمومته ومعهم رفيقه «عمر كريد الحامدي» من حوامد طرابلس الذي حضر معه عدة وقائع وبدأ الدغياجي يتحرك. وعلمت السلطة بتحركاته فطارده من الحدود إلى جبال قصبة. واشتدت المطاردة إثر واقعة «الزكوزة» التي قتل فيها الدغياجي في الأحياء البدوية، حسبما يدلّ على ذلك قول الشاعر الحامي بلقاسم الختال الذي كان أعرف به من غيره وذلك حيث يقول:

يتجهى بعض الكلمات ويغفظ بعض سور من القرآن
يقم بها الصلاة لا غير.
وقد اندفع من صغره للعمل كمادة أمثاله في الفلاحة. وبما أن الحامة كانت خارج المنطقة العسكرية فقد شمله التجنيد فالتحق بالجيش الفرنسي سنة 1907 وعمره اثنتان وعشرون سنة. وأتم الثلاثة أعوام المطلوبة من الخدمة سنة 1910. ولكنه رجع للعمل في الجيش متطوعا تحت ضغط الحاجة أو لأسباب أخرى سنة 1913م. وقد تزوج في فترة سراحه من الجيش وبقيت زوجته على ذمته حتى استشهد سنة 1924م.

الحرب العالمية الأولى

وفي سنة 1914 نشبت الحرب العالمية الأولى ودخلت تركيا الحرب وانتمت اللييون الفرصة فشددوا القبضة على إيطاليا وانحاز أهل الجنوب للجهاد الليبي. وأحسّت فرنسا بالخطر. فبعثت نجدات هامة إلى مراكز الحدود الجنوبية في حدود سنة 1915م. ومن رجال هذه النجدات محمد الدغياجي الذي نزل بحصن ذهبية في صاففة 1915م. وكان قائد الليبيين في هذه المعركة خليفة بن عسكر التّالوي. كما دخلها بعد انتصار السنوسيين في شرق وجنوب طرابلس كثير من زعماء الجهاد القديماء أمثال سليمان الباروني. وسوف المحمودي. وسيف النصر. والسرميلي. وعبد النبي بلخير وغيرهم. وكان للشورة أثرها في النفوس. ومن ليبيا انتقلت إلى تونس. وتقرّرت الثورة فعلا ضدّ الفرنسيين. وتناهت الأحداث إلى الدغياجي. وفي سبتمبر 1915م حدثت الإصطدامات الأولى بين المجاهدين والجند الفرنسي الذي انهزم أمام زمرة من المجاهدين في المرتبة قرب ذهبية. وحاول

عَامِلٌ خَبَازَةٌ وَسَنَقَاجَةٌ
سُوقٌ وَسَلْعَةٌ لِلْفَرَاجَةِ
صُفْرَةٌ وَطُوكُولٌ وَفَصَاعَةٌ
وَكُاسٌ الشَّاهِي بَيْنَ أَصْبَاعَةٍ



سُوقٌ وَسَلْعَةٌ بِجَلَالِيَّةٍ
سُكَّرٌ وَالشَّاهِي عَلَى صِيَةٍ
يَبِيعُ زَخِيصٌ وَغَالِي
وَالْكُتَّانُ فَضَالِي

4 واقعة المغذية: في دوار - المغذية - غربي وادي الطين من أراضي هنشير سيدي مهذب التابع لولاية صفاقس حلّ الدغباجي في جماعة من رفاقه في يوم 6 أبريل 1920. وفي هذا الدّوّار داهمتهم قوة عسار بن عبد الله التي كانت تتّبع آثارهم من مكان بعيد. ورأى الدغباجي أنّه لا يستطيع أن يفلت منهم ومعه الخيل السريعة. فخفف مع رفاقه للدّفاع. ولم يكن لديه الوقت لاختيار المكان، فقد هاجمته الخيل وأمطرته بوابل من الرصاص. ويذكر المرحوم محمد المرزوقي في كتابه عن الدغباجي أنّ عدد الحامية التي هاجمتهم نحو الثلاثمائة. وعدد اصحاب الدغباجي على حسب أشهر الروايات خمسة عشر رجلا. وفي هذه الواقعة أفلت الدغباجي بعدما قتل بعض من اصحابه وجرح هو في ذراع.

5 واقعة الجبلانية: جندت الحكومة لمطاردة الدغباجي جانباً من اعوانها وعددا ضخماً من سكان الحامة ومطاطة وورغمة وفي 12 افريل 1920 ادركوا الفارين بقارة الجبلانية المشرفة على بحيرة «بواخشب» الواقعة على نحو 25 كلم غربي بني خدّاش والتحمت المعركة بين الجانبين. وفي لحظات قليلة سقط من الفرقة خمسة وفرّ الباقون. اما

وأشهر وقائع الدغباجي مع الفرنسيين حسب تواريخها ووقوعها ووقوعها

1 واقعة خنفة عيشة: وهي جبل واقع في دائرة قابس شالها يقطعه الطريق المعبّد الرابط بين قفصة وقابس. وكانت بالاشتراك مع الشيرين سديرة وهذه الواقعة لم يذكرها الشعراء، وذلك لأنّ بن سديرة غطي عن الدغباجي.

2 واقعة المحفورة: وهي مكان يقع بتراب قفصة وقد التحقت بهم قوة من الصباغية غير أنّ الثّوار أفلتوا ولم يصب أحد منهم بسوء.

3 واقعة الزكوزة: والزكوزة دّوّار واقع قرب جبل حديفة على طريق السقي. وهذه الواقعة كانت في 1 جانفي 1920، وقتل فيها الدغباجي بركادي - فرنسا «بولو» مع بعض أعوانه ثم فرّ هارباً مع زملائه، وعلى إثرها ضرب حصار على بني يزيد حيث جمعهم السلطة في قرية «أم العظام» غربي قرية «بشيمة» القريبة من الحامة. وكان لهذه الواقعة دوي عظيم وآثار مؤلمة إذ صوّتت السلطة الفرنسية جام غضبها على بني يزيد، كما انتقمّت من أهل «الدغباجي» انتقاماً فظيحاً.

الخطوة التي يستحقها شهيد وبطل ومكافح من طرف الجهات الرسمية. إلا أنه شعبياً غطى المساحة الكبرى من تونس، واحتضن بطولاته أكبر محتضن للبطولات، وهو هذا الشعب الذي لا ينفق ولا يحامل ولا يذاهن، لأنه وحده الذي يحمي نفسه ويحافظ على مكاسبه، ويبرز أعجابه مهما كان المغطى لها.

ولنعد إلى الشعر وصورة الدغاجي فيه، وما قيل في الوقائع التي خاضها، والشعراء وإن لم يصاحبوه في جميع وقائعهم مثل موقعة خنقة عيشة وغيرها إلا أننا نجدهم قد ابرزوا وقائعهم الكبرى مثل موقعة المغذية، والجلباتية، والزلوزة. ففي الموقعة الأولى وهي موقعة المغذية التي وقعت في 6 افريل 1920 نجد الشاعر مبارك بن عمر الزيتوني من شعراء الحسارنة. ومن مكان بلدة الزركاين الواقعة بين قابس ومارث. قد تقمص حوادث هذه الواقعة وكأنه عاشها وخاض غيارها، واصفاً الأماكن وذاكراً للأشخاص متخلصاً بعد ذلك إلى وصف البطل وهو الدغاجي عند خوضه للمعركة:

مَنْجَاهُ ضُنَيْنِ
خَنَتْهُوهُمْ وَيْنِ
جُوهْمُ قَارْضِينِ
وَوَقْعُ رَنْبِينِ
رَقْدُ خَالِ سَمِيدَةِ مَسْكِينِ
مَنْكُطُ فِي الْجَيْبِ عَقَالِينِ
عَاتِي وَرِزِينِ
بَحْرِي وَمَرْتِينِ
وَقَتْلُ النِّبِينِ

اصحاب الدغاجي وهو معهم فقد اجتازوا الحدود إلى ليبيا. في النصف الأول من عام 1920. واتصل بقائده ورفيقه القديم خليفة بن عسكر فضبه إلى معسكره وحذب عليه.

الشعر في معارك الدغاجي

ليس غير الشاعر من يستطيع أن يغلد معاني البطولة ويحسمها للناس في امثلة فريدة من الذوق والصدق. وحدة العاطفة. وقد توفّر للدغاجي شعراء استطاعوا أن يعطوه حقّه. وأن يصوروا أقداده وجيشان روحه، إزاء حب وطن اعطاه أعزّ ما يملك وهو حياته وبعد ذلك روحه والجلود بالروح أغلّ غايّة الجود.

والشعر وإن لم يكن وثيقة تاريخية يستطيع أن يعتمد عليها الانسان في معرفته للحوادث. وفي دقة تسلسلها. إلا أنه مسنّ للخلال وغلد للبطولة وواصف للمشاهد العظيمة والدغاجي وإن لم يلق

ثَلَاثُوا مَلَقَى خَائِبِ شَيْنِ
الثَّوْمِيَّةَ وَالْفَلَاكِيْنَ
لِقَوْمِهِ عَرَبِي وَكَلِي السَّطِينِ
هُوَكُهُ شَبَّحُوهُمْ بِالْعَمِينِ
رَبِّي مَعَ الْإِلَهِ مَطْلُومِينِ
هَابِلُ عَ الرُّبِينِ
خَلَفَ الدَّغْجَاجِي بِمِيزِينِ
مَنْصَتِي كَأَنَّهُ سُوْرُ خَمِينِ
سُرْبُهُ تُضْرَبُ عَلَ مِيلِينِ

خَلَّاهُمْ جَبْرَ وَنَرْجِينَ
وَعَبْرَ الدِّينِ
رَأْفَعِ مُوَزِدَ بُو عِشْرِينَ
طَبِخَهُ لَلْيَ وَكَالَيْنِ
عَلَّاهُ كَنَانَشَ بَعْدَ سَيْنِ
وَحَبَّةَ صَطَابِ

هُوَ وَمِلْكُ السُّوتِ صَحَابِ

الحكومي. ثم يأتي بوصفين يؤكدهما بكنائيتين. وهما «غُبر الدين» كناية على أن من قتلها لا يستطيعان الأخذ بثأرها و «هو وملك الموت صحاب» كناية على أن كل معركة يدخلها يكون الموت حاضرا فيها. وفي هذا ما فيه من التشويق والمبالغة المستحبة في اظهار صفات البطل. وما فيها من رهبة وصور خارقة. ابعدها خيال الشاعر الشعبي من أجل اكساب من يتحدث عليه هالة من القداسة، تناسب اعماله الخارقة.

وفي واقعة «الجبليانية» التي دارت في 12 افريل 1920 والتي تعرضنا لها في عرض المواقع ووصفناها نقرأ أو نسمع قصيدة «سفرة الدغباجي» وهي قصيدة مشهورة نظمها المرحوم الفيتوري تليش من شعراء غُتَّيْن الشواشين. وكان الناس ومايزالون يتغنون بها. وفيها يقول:

عُذَا الطَّايِرُ وَالذَّيْبُ يَرْجِي
مَوْتِيهَا وَلِذِ الدَّغْبَاجِي
سُفْرَةَ وَغَنَّا جِي

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم
عصائب طير تهدي بعصائب
ويواصل الفيتوري تليش وصفه لمعركة الجبليانية فيقول:

ففي هذه القطعة يصف معركة «المعدية» وكيف كان ذلك اليوم من أصعب الأيام وأقبحها «غايب شين» ، لذلك لم تكن النجاة منه من بين الفريقين المتقابلين «الفلاقة والقومية» سهلة وتدخل هنا العاطفة الدينية «ربي مع الي مظلومين» ، وفي ذلك ما فيه من الايمان رغم شدة الظروف التي يعاني منها الناس وغلبة اليأس عليهم. وبعد ان يتحدث عن احد المقتولين «خال سعيدة» وهو محمد بن سعيد الفطناسي من الجيش الحكومي، قتله الدغباجي في هذه المعركة. يقدم لنا صورة للدغباجي يرسمها بحذق «حالف بيمين» لشدة اصراره وعناده وعدم رجوعه في المقاومة «عاني وزين» شجاع ويعيد عن الطيش والتهور «مصني» مستعد ومصمم للدفاع عن حوزته «كانه صور حصين» في متاعته .

ثم يصف عدته وسلاحه ومن قتلهم من الجيش

وهذا الشاعر معروف بتوخي الرمز. ويشير للقتل الذين يسقطون بارض المعركة، ويكونون بعد ذلك طعاما للطيور الجارحة والوحوش المفترسة وكأنه يلتقي بالناطقة الذياني على بعد ما بينها في قوله:

فَمَا الطَّائِرَ وَالذَّيْبَ نَعَاوَى مِ الدَّمَ تَرَكَوَى
خَبِ الْمِنتِيكَ بِرَأَوَى

الْبَارُودَ تَفَّأَوَى دَارُودَ طَرْتَشِي وَحَفَرَاوَى
وَأَمَلُ الْجِنْدِ أَلَاوَى دَاهَمَ عَلَ هُوَكَةَ يَنْقَاوَى
الدَّخْبَاجِي تَخَاوَى قَاوِي مِنْ قُمَةِ يَنْقَاوَى
وَقَفَ قُمْرَاوَى وَكَلَّى ضَرْبَةَ مَا يَدَاوَى
لَأَكْمَ فِدَاوَى مِنْهُمْ لَا سَائِقَ وَسَقَاوَى
تَطِفَ غَمَمَاوَى قَتَلَ خَمْسَةَ دُكُوبَ الْهَمَلَاجِي
شَرُّوهُ فِي فِدَاوَى وَيُوقِ شَرْقَةَ وَتُرْسِلَهَا جَوَاكِي

موجة مرت في هدوء وبيع في سوق كل من دخلها
خاص.

وفي قطعة أخرى مشهورة بعنوان «جو خمسة يقصوا
في الجرة» للشاعر علي الورثة الحمروني، من شعراء
الحجازنة من عرش - الحميدية - وقيل أنها لمحمد بن
عليه القلعاوي من معتمدية دوز ولكن المرحوم محمد
المرزوقي يرجع أنها بشعر الحجازنة الصق.
ومن هذه القصيدة:

جُوا خَمْسَةَ يُقْصُوا فِي الْجَرَّةِ وَمِلْكُ الْمَوْتِ يُرَاكِي
وَلَحَقُوا مَوْتِي الْمَرْكَةَ الْمُرَّةَ الْمَشْهُورَ الدَّخْبَاجِي



جُوا خَمْسَةَ يُقْصُوا فِي الْجَرَّةِ وَمِلْكُ الْمَوْتِ مَعَاكُمْ
رَأَيْتُهُمْ شَيْطَانٌ بِشَرَّةٍ عَلَي تَنْزِيحَ دَمَائِهِمْ
فَرَحُوا بِحَبْسِهَا غَرَّةٍ يَنْبَاشِرُوا بِمَلَقَائِهِمْ
وَقَتَ أَنْ شَبَّحَ الْعَيْنَ تَمَرَّى تَكُونُوا الْخَيْلَ لِدَائِهِمْ

والدُخْبَاجِي فِي إِيْدَةِ حُرَّةٍ
سَرَجَاهَا خُرِجَتْ عَلَ الْبِرِّاءِ
دَوَّقَهُمْ كَيْسَانَ الْمُرَّةِ
الْخَمْسَةَ دَرَجَتُهُمْ فِي مَرَّةٍ
يَسْرِيْلَهُمْ فِي عَشَائِهِمْ
فِي الْمَلْهَادِ خَدَائِهِمْ
مُوشٌ مِّنَ الْبَقْهَوَاجِي
لَا مِّنَ رَّوْحٍ نَّجَاجِي

لحركات البطل، ومن تتبع دقيق للأحداث .
وفيها يقول مرزا صورة اشمل للدخباجي :

لَزَعُوا خَمْسَةَ فُوقِ خَمْسَةٍ
وَقَالُوا هَامِي الْجُرَّةِ مِنَّا
الدُّخْبَاجِي قَاعِدٌ يَسْتَقْنِي
فِيْدَةُ سَتُوْتِي يَلْدَغُ سِمَةً
صَبِيْعَةً وَالْفَرَاصَ بِلَمَّةٍ
وَاللِّي يَنْوُشُهُ يَا وَيْلَ أَنَّهُ
يَنْجِي مِرْمِي مَصْبُوعٌ بِلَمَّةٍ
سَرَجِي بَيْتَ السَّارِ بَضْمَةً
وَمَوْلَاهَا كَيْبَرُ أَصْلٍ وَهَمَّةٍ
مِنْ عَزِزٍ مَطْمَاطَةٍ
وَجَوَّاءِ فِي أَوَّلِ شَوَاطِئِهِ
طَاحَ لَهُمْ وَطَوَاطِي
كَارَ فِيْهِمْ شَامَاطَا
يَعْبُجُلُ مَا يَنْبَاطِي
قَاحَ قَسَارِ شَيَاطِئِهِ
سِمَ مَنَحْنُ لَاطَةٍ
وَنَشْغُلُ الْحَرْبِ سَاجِي
وَعِنْدَهُ الْكَيْفُ مَقَاجِي

والقلوب وتغلغله بأعياقها هذا زيادة على ما يضيفه
عليه الخيال .

وتعود بعد ذلك للدخباجي بعد خروجه من تونس
واستقراره بـ«ليبيا» حيث عاش مع جملة من بني يزيد
وعروش تطلوين المهاجرة هناك . وتزوج من امرأة
مهاجرة وانجب منها بنتا .

وأثر استقراره بطرابلس أصبح المراقب المدني بقياس
يحذر السلط العليا منه ومن عصابته . ويلج في وجوب
محاکمتهم وتجريدهم من أرزاقهم وفعلًا صدر قرار

في هذا المقطع صورة أخرى للبطل فيها الحذر،
والترصص، والتوقع «صبعة والقراص» و«يعجل ما
يتباطى» و«اللي ينوشه يا ويل امه» و«فاح قتار شياطه»
وكان الشاعر هنا يتتبع حركات البطل ويرسمها لحظة
لحظة، مع ادخال النفس المليحي، الذي يشد
السامع ويدفعه للانتباه بما يسمعه . والشوق الى ما
سوف ياتي، ولا يكون هنا إلا إذا كان البطل رمزاً
وفيه من صفات القوة، والشجاعة، والذكاء،
والتضحية ما يجعله قاصداً على اختراق العقول

بالرائد الرسمي التونسي المؤرخ في 8 جانفي 1921 بتجريد الدغباجي واصحابه من أرزاقهم لتؤخذ وتباع لأنهم غادروا البلاد بدون رخصة، ولجأوا إلى طرابلس ويعطى لهم شهرين للعودة إلى تونس.

محاكمته غائباً

وفي 27 افريل سنة 1921 نشرت أمام المحكمة العسكرية بتونس قضية مساجين واقعتي «الزلوزة» التي قتل فيها أعوان القيارق و«المغذية» التي أفلت منها الدغباجي بعد اسره، وقبض على عدد من الجرحى من عصابته واستمر النظر في هذه القضية ستة أيام حيث انتهت مساء الاثنين 2 ماي 1921 على الساعة التاسعة مساء، وكان الملف يشتمل على أسماء 24 متهماً منهم 12 يحاكمون حضورياً و 12 غائباً متهمين بجرائم قتل وجرائم نهب وتكوين عصابة، وجريمة الثورة ضد النظام الحاكم. وكانت الأحكام على هؤلاء تختلف بين الحكم بالإعدام، والأشغال الشاقة والتغريب. وكان نصيب محمد بن صالح الدغباجي الحكم بالإعدام غائباً.

أسره

كانت فرنسا تلح على الإيطاليين لكي يسلّموا لها الدغباجي. ومن الناحية الأخرى، كان الإيطاليون يعدّون مخططاً لتفريق شمل الثورة الليبية، وعملاً بالقول فرّق تسد، حرّض الإيطاليون الليبيين بإثارة النزعة القبلية وحدثت الاصطدامات المسلحة بين العرب وقوادهم أمثال الحاج محمد كيني وبين الجبالية وقوادهم أمثال خليفة بن عسكر، وقد تظن خليفة بن عسكر إلى الدسيصة وأرسل إلى قومهم يعلمهم بذلك. ويخبرهم أنه سوف يأخذ السلاح من

الإيطاليين ويفاجئهم بسلاحهم. وبذلك تتحول الحرب بين الاخوة إلى حرب ضد إيطاليا. وعلم الإيطاليون بأجهزتهم واستعلاماتهم بالأمر، ودعوا بن سكر مع رؤساء تاجعته وقواده ومن بينهم الدغباجي - دون أن يتفطنوا للخدعة. وخلاً قبضت عليهم السلط الإيطالية، وانتزعت سلاحهم وحاصرتهم بالجنود والمدافع. واعمدت خليفة بن عسكر شنقاً واحتفظت بالدغباجي لتسلمه إلى السلط الفرنسية بتونس، وأرسلت السلط الإيطالية إلى السلط الفرنسية تعلمها بأمر الدغباجي واستعدادها لتسليمه، فأرسلت هذه فرقة من أعوانها إلى حدود «بنقردان». فتسلّمت الدغباجي مقيداً. وقدمت به سيارة خاصة محروسة إلى مدين. ثم نقلته إلى «واد الزاس» الحد الفاصل بين ولايتي مدين وقابس - وهناك تسلمته فرقة أخرى من الأعوان المسلحين تابعة لولاية قابس. ثم نقل إلى مارت حيث بقي بها يومين أو ثلاثة. ومن مارت نقلته سيارة محروسة إلى قابس. ثم نقل محروساً بواسطة القطار ليحاكم حضورياً أمام المحكمة العسكرية بوصفه قاراً من الجيش.

وحضرت المحاكمة أرملة البريقي «بولو» قاتلة واقعة الزلوزة وتحدثت في المحكمة مطالبة في حقد وغيب بالانتقام من قاتل زوجها. وكان لصراخها ويكاتها تأثير ظاهر في وجوه القضاة. وصدر الحكم المنتظر القاضي بإعدام الدغباجي بالرصاص في بلده ارباباً لأهله وعشيرته وسكان الجهة جميعاً. وقضى الدغباجي ما يقرب من السنة في السجن العسكري، قبل ذهابه إلى بلده لتنفيذ حكم الإعدام فيه من أواخر سنة 1922 إلى أوائل سنة 1924م، ثم نقل عن طريق القطار إلى قابس، ومنها إلى الحامة. وفي صباح يوم 1 مارس 1924 جلبوه إلى ساحة السوق في حامة الجند ورأسه مرفوعة وهو يتسم للناس. وبعد أن قرئ عليه نص الحكم أطلق الرصاص على ذلك

بعد ذلك ظروف ازمته الأخيرة. والنهايات الملحمية من حياته الرائعة التي كان فيها مثالا للرجولة والصبر والغذاء والتضحية. ففي حادثة أسره يقول الشاعر الحاج علي الوحيشي الحمروني المتوفي في 10 أوت سنة 1932، وتروى هذه القطة لغيره أيضا، متأسفا لاسر الدغابجي:

قَالُوا لِي جَابُوءَ
فِي تُونِسَ رِطُوءَ

حَلْ مَا صَايَرُ فَيَءَ
وَمُزَوَّيَ وَذَرَايَءَ
وَمَسْلَسِلَ فِي أَيْدِيهِ
أَشْبَحَ وَيَنْ نَجِيَّهِ
وَوَيْدَرُ وَزَوِيَّهِ
وَالْمَوَكِّي وَنَبِيَّهِ
مَالِخَطَرَةَ يَحْمُوءَ
فِي الضَّقِيقِ يَصِيْبُوءَ

ما تكون عما تحدثوا به عنه من صمود وعزة وكبرياء. ولعل القصيدة الأقرب من الواقع والتي تصوّر لنا البطل كما هو وكما نريد أن نراه هي قصيدة بلفاسم كانون التي يقول فيها رائياً الدغابجي بعد قتله:

صَفَرُ الْ مَا يَتَهَانُ
كَرْسَاعُ الْقُرْمَانُ

البطل الذي لم يرهب في حياته الرصاص فسقط مضرجا بدمائه وانطفأت الجذوة التي أحرقت الفرنسيين بلهيبها زمنا طويلا، بعد أن روى بدمائه ترابا لا يسترجع إلا بالدم.

صورة أخرى من صورته في الشعر

ومثلها سجل الشعراء مواقع الدغابجي، سجلوا

مَاذَا وَاجَفَنِي الدَّغْبَاجِي
مَدْرُوكُ مَسْلَسِلٍ وَيَلَاجِي

الدَّغْبَاجِي وَاجَفَنِي حَالَهُ
ثَمَدُ هَامِلٍ رَزْئُهُ وَغِيَالُهُ
وَتَوَّءَ فِي حَبْلِ السَّرْدَالَةِ
وَكُنَّ الْمَوَكِّي يُنْظَرُ هَالَهُ
إِنْ شَا اللَّهُ تَحْضُرُ لَهُ الدَّرِيَالَةُ
وَصَلَاحُ الْ لِي كُلِّ عَمَالَةٍ
يُنْفِكُوا طَرَشُونُ الْخَبَالَةِ
رُكُنْ وَوَاحِدُ الْمَرْجَالَةِ

وهذه القطة فيها من الأسف الشيء الكثير. وأكثر ما نأخذ من صاحبها الحاج علي الوحيشي الذي كان في ذلك الوقت من أعوان الدولة - تصويره للدغابجي في صورة ذليلة تستجدي له الرثاء، وهي صورة أبعد

الدَّغْبَاجِي مَاذَا وَاجَفَنِي
فِي كَيْبِنِي نَسَارَةَ تَلِيْعَنِي



الدُّفْبَاجِي نَارَ وَلَا عَـ
مَسْرُوجَةٍ فِي الْقَلْبِ أَوْجَاعُهُ
نَهَارًا كَهْ عَكْسُوا فِي سَاعَةِ
مَنْبِتَةٍ كَانَ عَاشِقٌ لَمْ أَكْهْ
بَنَدَاقٍ وَيُحْكَمُ بِسَجَاعَةِ
شَوْقَنَا فِي بَرْقَةِ جَمَاعَةِ
لَعَدَ قَامِقُ رُوحَةٍ وَافْجَاعَةِ
الدُّفْبَاجِي مَنَكِيلُ صَاعَةِ
عَسَمُوهُ النَّاسُ الْخَدَّاعَةِ
جَابُوهُ مُسْلَسِلٌ فِي هَيْجَاعَةِ
دَارُوكِهِ لُجْجَةٍ وَخِلَافَةِ
بِامْعَسَالٍ وَعَسْكَرُ قَرَّاعَةِ
لُتَى الرُّكْبَةِ وَعَلَّلَ كُرَاعَةِ
قُدَّاهُ مَدُّوا لَا فِية شَفَاعَةِ
دَفَقَ دَمْعٌ جَدَرٌ فِي الْقَاعَةِ
فُتِمَ لَطْفُهُ تَحْتَ الْفُلَّاعَةِ
عَلَيْهِ كَانَ حَبَالُهُ تَتَنَاعَى
فِي نَهَارِ غَيْبُومَةٍ رَعَزَاعَةِ
وَالِدَتُهُ نَقَرْدُ مِلَّاعَةِ

دِيمَةُ مَا تَطْفَأُشْ
هَالَعَاتِي الْفَرَعَاتُ
بَعْدَ أَنْ مَا عِلَّاشْ
بُو حَرَبَةٍ نَوَّاشْ
يَلْرُزُ مَا يَخْطَأُشْ
رَقْدُوا فِي مَرَدَّاسْ
تَذْوِي بَيْتِ النَّبَاسْ
حَسَابُهُ مَا يَفُوقُشْ
الرُّوقَةُ مَا فِيهَاشْ
لَا تُحْمِلُهُ لَا بَاشْ
قُرْجَهُ مِ الْاِخْيَاشْ
لَكُنْهُ مَا يَغَاشْ
عَلَّ لَفْطُهُ حَاضِرُ بَاشْ
سَنَّهُ فِي لَفْطَاشْ
مِنْ صَهْدِ النُّوَاشْ
وَكَمَّلَهُ فِي الرَّاسْ
بَطْلُ الْفَرَحِ لَوَاشْ
وَقَفَ شَارُهُ وَمِيشَانْ
مَضْنُونِي مَا بَانَ

تتطفئ . فهي مشتعلة في قلبي . وكم يؤلمني أن أيامه
قد عكست ما كنا نرجوه منها . ثم يتحدث عن غرامه
ببندقته . عاشق ولكن عشقه كان لسلحه الذي هو

فهو يبدأها بقوله «ماذا وجعني» أي ماذا جلب إلي
من أسى وحسرة ويصفه بالصغر الذي يغلب من
يتصدى له «كرساع الفرسان» . إن ناره لا يمكن أن

إليه . وأطلق الجنود الرصاص رصاصاً لكل واحد منهم خلافاً لما توهمه الشاعر . ست رصاصات من إثني عشر جندياً . عند ذلك تدفق دمه الطاهر لينسل أرضاً أحبها وفداها . وتعالّت أصوات النحيب . وأخذت البواكي تكيه والنادبات يتدبهن .

ولا ننسى هنا قصائد بلقاسم الختال في رثاء الدغياجي

عَلَيْهِ قَضُوا الْجَلَسَاتِ
وَقَسَى إِيمَانَهُ مَاتَ

حاميه ومناعه . إن حسابيه لا يخطيء وكأنه على عهد مع هذا السلاح «حسابيه ما يفوتاش» . لقد وشى به الواشون «الناس الخداعه» الذين لا يرحمون ولا يرافون . لقد جعلوا منه فرجة لسكانات السيوت والاحياش . لقد صور لنا الشاعر ساعة موته . عندما أراد الجند أن يغمضوا له عينيه فأبى وثنى ركبته وعقل رجله . واستعد للبادرة الأولى من الهدف المصوب

الدَغْيَاجِي حُوكْ يَا عَيْدَ اللَّهْ
صَادِرَ فِيهِ الْحُكْمُ مِنَ اللَّهْ

وقصيدته التي يقول في مطلعها:

طَقَا فَنَدِيلَ الْإِثْمِ لِنَارِهِ
وَبَيْتَ عَكُوشِ الْإِيمَانِ
الدَغْيَاجِي فَعَلَهُ مِنْ دَارِهِ
مِنْ ثَوْنِ لِلْنَّامِ

فيها عن مقتل البطلين خليفة بن عسكر والدغياجي في أيام متقاربة وفي هذه القصيدة يقول العربي المرزوقي:

ولكن القصيدة التي لا يمكن أن تكمل هذا الحديث بدون أن نتحدث عنها هي قصيدة عمر بن العربي المرزوقي «بعد الدغياجي وخليفة» التي يتحدث

وَفَتَ هَجْرَةَ الْإِسْلَامِ
بِأَيِّ مَسْجِدٍ نَتَقَامُ

بَعْدَ الدَغْيَاجِي وَخَلِيفَتِهِ
سَنِينَ مِلَّةٍ وَالنَّاسُ ضَعِيفَتِهِ

وهبني قلت هذا الصبح ليل
أبغى العالمون عن الضياء
وإن كفاحا مثل كفاح هذا الرجل ليستحنا بأنه في
وسعنا أن نسو بحياتنا إلى درجة الصديقين والشهداء
وحسن أولئك رفيقا .

والتبصر في حياة هذا الرجل ، يرى أنّ دمه الطاهر وحياته القصيرة الطويلة ، قد تركا آثارهما واضحة على رمال الزمن برغم النكران الذي قوبل به . في أزمنة سابقة . وهذا يذكرنا بقول المتنبي:

المعمار الفني في رواية اللجنة لصنع الله ابراهيم

مصطفى دراني

المتداخلة فهي عمل يستوعب شتى المعارف وعددا لا يستهان به من الفنون كالرسم وفن الاعلان وفن المناظرة وفن المهاترة وأهم ما ذكرته به رسم شاهدته في بداية السبعينات يمثل صورا كاريكاتورية متتابعة. لانسان فاغر فاه في البداية ثم ينبري في ابتلاع نفسه تدريجيا من أسفل فقد ابتلع في البداية رجله ثم واصل تأكله حتى بقي الرأس وقد جحظت منه العين كأنه يود أن يلتهم العالم في ذاته لقد أعجبت أيضا احجاب عندما شاهدت الرسم، وقد كنت نسيته في معترك الحيلة والخذلات في هذه الرواية ذكره فرأيت ضربة من القواضل بين هذا وذاك .

3 - ان رواية «اللجنة» تنتمي الى نمط معين من الكتابة، فهي «رواية الرواية» أعني ان الكاتب اذ يكتب يصور بطله باحثا منتقيا عما يود الوصول إليه، ولما كان البطل هو الراوي ذاته اتسمت الرواية بصيغة «السيرة الذاتية» .

ولتوضيح هذه الملاحظات وابرار أهم العناصر التي كونت العالم الروائي لصنع الله ابراهيم فاننا نطلق من تحديد للبيئة الشكلية لهذا العمل حيث ندرس منطق الحدث وفق معرفة الرواة وتطور الحدث زمانا ومكانا توضيحا للصراع الدائر بين الذات ومحيطها الخارجي ونستيع ذلك بدراسة لشخصيات العمل فالاسلوب . ولاشك ان هذه الطريقة متمكنة من تحديد توجهات الكاتب وروية الفنية المتبعة .

منطق الأحداث

السمة الغالبة على الرواية هي «الواقعية الجديدة» . فنحن إن تلمسنا تطور الاحداث بين بداية ونهاية

«اللجنة»⁽¹⁾ رواية للكاتب المصري صنع الله ابراهيم وقد أصدرتها دار الجنوب للنشر في سلسلتها عيون المعاصرة والرواية من الآثار الحديثة التي وسمت النص العربي بطبيعتها الساخرة وأسلوبها المجدد، وقد وجدت عند قراءتي الأولى لهذه الرواية كثيرا من العناء والنصب وقليل من الراحة والاطمئنان وأيضا كثيرا من التلميح والإيحاء وقليل من الوضوح والجلال . لقد قرأت الرواية بعين المتقبل فتابعته الاحداث وانسقت مع تيار الكلمات في سبيل استكناه العمق والوصول الى المغزى الكبير . فلهذه الرواية «موضوع كبير» لا بد من ولوجه ليتيسر لنا القاء الاضواء على عناصرها الابداعية .

ومنذ البداية الى غاية جلة النهاية حملتني الرواية عبر عالين يمكن للقارئ أن ينفذ منها الى كون القاص الروائي، وقبل اعطاء صورة عن هذين العالين أود أن أسوق بعض الملاحظات الأولية التي عنت لي وأنا بصدد التعمق تدريجيا في نسج هذا العمل القدر .

1 - ان اختيار هذا النص لنشره في عيون المعاصرة له ما يبرره بل لعل الاستاذ توفيق بكار قد وجد في هذه الرواية منزعا جديدا أو مسلكا روايتيا حديثا هو جدير بهذا الصدار الخاص .

وقد عودتنا سلسلة «عيون المعاصرة» باختيارها الحصيف لنصوص لها دورها في تنمية الوعي الابداعي لدى المواطن العربي . فجمعت نصوصا لها أساليب خاصة في التفسير توحى أساسا بعقيدة مبدعها وذاك كاتبها .

2 - «ان اللجنة» هي رواية الذات للذات . وقد دفعته الرواية أو على الأصح ذكرته بعدد من الفنون

المقابلة الثانية فقد كانت اثر سعي اللجنة الى اللقاء به عتوة ودون سابق اعلام أما اللقاء الثالث فقد سعى إليه البطل وهو مدعو لذلك بل ملزم به اذ به سيتحدد مصيره ويعرف ماله .

ان هذا البناء موظف بطريقة مضموسة فان كان اللقاء الأول ضرباً من الامتحان للبطل نفسياً واجتماعياً، فان اللقاء الثاني كان لدراسة محيطه ومتابعة عمله متابعة كاملة أما اللقاء الأخير فهو لقاء المصير، لقاء معرفة الذات لنفسها معرفة تامة كاملة . وقد اقتضى كل ذلك من المؤلف ان يسير ببطله تدريجياً الى مصيره المحتوم وان كان هذا المصير أو الحكم هو «أن يتآكل» داخلياً وهو من أقصى العقوبات المقررة⁽⁵⁾، فانه يتم على أن عالماً المحيط هذا يدفع البشر الى حتمية الموت البطء أحب الانسان ذلك أم كرهه .

إن مظهر الأحداث يتسم بضرب من التطور الفاعلي البليّ أهل تتبع مصير الانسان عبر مراحل حياته . والمرحلة الأولى في نظرنا هي مرحلة الطفولة وهي التي يستوعب فيها الانسان العالم تدريجياً ويغمره أثناءها ضرب من الأمل في فهم الكون واستكناه داخله وفي هذه المرحلة تكون الاحلام والتصورات الوردية هي الدائمة الحضور، ثم تأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة الصدام والخضام مع عالم متدهور، فلقاء اللجنة الثاني جاء بعد عمل شاق قام به البطل عاولاً فهم الواقع المعيش لاستخراج أهم المؤشرات فيه . ولما كانت دراسته منبثقة عن رؤية للعالم أترأت اللجنة أن تضرب حوله حصاراً عنه لا يزيغ بل دعي الى ترك الموضوع المطروق يعني ذلك بحثه حول «الدكتور الكبير» .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الشيخوخة وهي المرحلة التي يتبع فيها البطل المنهج المسطر دون أن يزيغ عنه قيد أنملة وفعلاً اتضح ذلك عبر مشاهد صورها لنا الكاتب توضح اتباعية البطل خاصة اثر

نلاحظ أن عملية القص تنطلق من راء هو البطل ذاته يسرد علينا قصته أي قصيته وهذا الراوي/البطل يغني عنا الراوي الأول الا وهو الكاتب الذي يسعى من وراء ذلك الى ادخالنا عالمه بطريقة الانساق الكلي في الاحداث فاذا القارئ يتدمج في النص كأنه الفاعل لا المتابع، «والعامل» لا «المطالع» يقول «بلغت مقر اللجنة في الثامنة والنصف صباحاً، قبل نصف ساعة من الموعد المحدد لي . ولم أجد صعوبة في العثور على الغرفة المخصصة لمقابلاتي . وكانت في طرفة جانبية هادئة كابية الضوء يقف أمامها عجوز في ستره صفراء نظيفة تنطق ملاحظه بالطمأنينة التي تغشي وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يحدون انفسهم في نهاية المطاف، فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها القانية⁽²⁾» .

ان هذه البداية لعملية القص تجعل القارئ أمام تحديد زمني يبدو كالواضح هو «الثامنة والنصف صباحاً» دون تحديد لليوم والسنة وتحديد مكاني يبدو هو بدوره كالجلي وهو «مقر اللجنة» وان كان التحديد الزمني يبرز أن البطل قد جاء الى مكان اللقاء في ساعة معينة من يوم ما في سنة ما، فان التحديد المكاني يبقى في كنف الغموض «فمقر اللجنة» يستدعي التوقف والتحديد والتساؤل فأي لجنة هي، وما هو دورها، وما علاقتها بالمعني بالامر . يتضح ذلك تدريجياً لتتبع القصة . فتهز لذلك مفاصل الاحداث وفق تطورها المقام أساساً على صراع مرير بين البطل وهذه اللجنة . وقد قسم المؤلف روايته الى فصول ستة⁽³⁾ كون أن يضع لها أرقاماً مناسبة ولكن التقسيم موجود فعلياً فبهر هذه الفصول تطور الاحداث وتشابك وتتداخل وتتقاطع ، على أننا نرى ان هذه الفصول الستة يمكن أن تنقسم الى أقسام ثلاثة⁽⁴⁾ تعتمد أساساً على لقاء البطل باعضاء اللجنة وقد كانت المقابلة الأولى نتيجة سعي البطل إليها، أما

أنها الوجه واللقب معا . فأعضاء اللجنة نمرهم بالوصف فقط فهناك «العائسة» وهناك «الرئيس» وهناك «البدین» وهناك «الأشقر» و «القصیر» وإلى جانب ذلك كله «المسکری» و«المسکمدنی» و«المعسکری» . ان أعضاء اللجنة يكونون لجنة واحدة تهدف ببساطة الى إيجاد الدولة العظمى التي تستولي على العالم الأرضي لتكون منه قوة فوق كل قوة يقول الرئيس مؤيدا الرجل القصير مذكرا بدوره الطلائعي «وبفضل هذا الدور تفتتح اليوم - من جديد - الامكانيات التي تراءت في الخمسينات ثم قبرت في الستينات وأوائل السبعينات لتحقيق أحلام البشرية والقضاء على كافة المخاطر التي تهدد النوع الانساني ونحن نشر بذلك الى الحلم القديم وهو حلم الوحدة الأرضية أو الولايات المتحدة الأرضية، حيث يندمج سكان الكوكب جميعا في دولة متجانسة تحقق لهم الرخاء وتشد لهم الحياة الأفضل» (٩) .

ان هذا العمل الذي يبدو في ظاهره عملا انسانيا بالاساس هو من الاعمال الخفية التي تجعل من الانسان وسيلة لتحقيق هذا الحلم وهو وسيلة لا غاية، فاذا انتدبت اللجنة عوناً لها فانها ديدنه تكريس كل الاعمال من أجل إيجاد حلقة الارتباط الكلي مع الدولة الأعظم هي الولايات المتحدة الأرضية وقد سعى البطل الى هذا العمل وأراد الانخراط في اللعبة، لكن بحثه عن الجذور والسعي الى فهم الدواخل أوجد له الشرخ الذي يجب الا يفتح ولا يثار .

لقد سعى البطل الى دراسة مسار شخصية عربية وصفها بالدكتور وهو رمز لمن يتسلق الدرجات متبعاً نصابح اللجنة السرية والمتمثلة في مبدأ : «الغاية تبرر الوسيلة» ففي كل أعماله كان الدكتور يبرر غايته بوسائله... ولما يكشف البطل عن النوازع ويفسر الظواهر الغريبة المترتبة عن هذا المبدأ تتضح خيوط اللعبة وتبدأ مرحلة الكشف والانكشاف واستكشاف

اعتدائه على الرجل القصير الذي اصطفتته اللجنة لمتابعة عمل البطل وحراسته ومراقبته . وقد تظن البطل الى وضعيته المزرية وقد أصبح القصير ظللاً له في كل أمر مما دفعه الى البحث عن حريته المفقودة، فقتله دفاعاً عن النفس وفق رواية البطل .

أن مراحل قصة اللجنة توضح مسار الانسان وسط مجتمع معين يعيش ضروباً من الاستيلاّب وقد حافظ المؤلف على منطقية ما ضمن هذا المسار الحدتي وهي منطقية تعتمد الواقعية أساساً لها، فالمتابع لنسيج الخطاب الروائي يحصل على تخطيط واضح للاحداث هي، قبل وبعد، صورة حياة الانسان الذي يجمل في ذاته نفى ذاته .

ولعل دراستنا لشخصيات الرواية دراسة مستفيضة توضح هذا الامر : فما هي خصائص شخصيات صنع الله ابراهيم في رواية اللجنة ؟

الشخصيات

ان القاريء لرواية اللجنة يتجرب من كثرة شخصيات هذه الرواية رغم أنها من القصص التي يمكن نعتها بالقصيرة اذا ما قورنت بالاعمال الروائية الكبرى أو الروايات/ البحر وهذه الشخصيات تصور في مجموعها العالم المعاصر في شتى أشكاله . وتنقسم هذه الشخصيات الى ثلاثة مجموعات يمكن حصرها كالآتي :

- (١) - البطل ومساعدوه (٢) - اللجنة وأعاونها (٣) - شخصيات ثانوية تمثل خلفية الانسان المصري العربي المعاصر عموماً .
- ان سمة البطل السائدة هو أنه شخصية متطورة يسعى الى تحقيق حلم راود ومازال يراوده فهو يسعى للقاء أعضاء اللجنة وهو هيكلي ضبابي السمة لا تتضح منه الا صور باهتة ارادها الكاتب على هذه الشاكلة لانها تصور العقل المفكر في هذا الكون، وهي مؤسسة معروفة غاية المعرفة ومجهولة غاية الجهل في آن واحد .

ولما توصل البطل الى المعضلة الاساسية «دامته» اللجنة في مقر سكناه بالطابق السابع من عمارة توجد في الشوارع الخلفية. وقد دامته دون سابق اعلام والمهدف كما هو معلوم اجتناب ما اكتشف وطمس ما عرف واخفاء ما ظهر .

ان الدكتور الذي اراد البطل البحث في مسيرته الثغالية «هو العضد الخفي - العضو/ الرمز/ العضو الفاعل ضمن أعضاء اللجنة ويتضح ذلك من «برقية التعزية» التي أرسلها الى اللجنة اثر مقتل «الرجل القصير» كان ثمة أسماء كثير من الشخصيات اللامعة في العالم العربي من رؤساء الأحزاب الفائزة . . فضلا عن ألع الذكارة وبينهم مواطني الخوف» (7) .

ان دعوة اللجنة البطل للكف عن بحثه هو في الحقيقة دعوة الى ابراز مواهب الانخزال والطاعة والولاء وقد فشل البطل الذي كان على قارب قوسين أو أدنى من الدخول في دوامة العمل «اللجوي» لكن شعوره بارتياح لما حقق من عمل جعله يواصل التقصي وجعله عرضة لقرارات اللجنة التي لا رجعة فيها .

ان الصراع بين البطل واللجنة بدأ منذ الوهلة الاولى ففي أول أول لقاء بها اصطدم «البطل بالباب» الذي استعصى عليه غلقه بل انه اصطدم قبل ذلك بالحارس الذي بدا له منذ اللحظة الاولى من هؤلاء المستسلمين الاستسلام كله. فوجه الحارس يوحى لنا بالنهاية منذ الاسطر الاولى «عجوز في ستر صفراء نظيفة، تنطق ملاحه بالطمأنينة التي تقضي وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون أنفسهم في نهاية المطاف فينسيحون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفاتية». ان هذه الفقرة توحى للقارئ منذ اللقاء الاول ان البطل قادم على تجربة «صفراء» مريرة تجربة تنتهي برفع الراية البيضاء راية الاستسلام والذل والانكسار وهذا الشكل فإن اللجنة تأخذ شكل

المؤسسة التي تحبك خيوط الحياة فتشباك الأهواء وتصطرع. فهي إذن القدرة الماورائية التي تتحكم في المصائر وتدفع الحياة إلى الأمام وهي التي تولي الإهتمام إلى ما ترتبه وتسطره وتقره. إن اللجنة هي يد القدر التي تسيطر على العالم أو تخطط للسيطرة عليه بطرقها المتنوية وأساليبها المتنوعة. إن اللجنة هي الأعطوب والأصابع التي تطول كل شيء لعلها العنكبوت ناسج خيوطه من أجل حصار العالم وتقرير مصيره. فاللجنة إذن عنكبوت كبير يقبض عن الفريسة الملائمة فيترك لها مجال العمل مدة حتى تنكشف دواخلها تدريجيا وتقع في أحابله بسهولة ويسر. ويعمل فيها بعد ذلك عمله المعروف. إن اللجنة هي المؤسسة الاقتصادية المتحكم في الدول وهي التي منها تنبثق الحلول لمشاكل الإنسان آتيا فتعالجه معالجتها للمسار الأمثل متبعية في ذلك مبدأ «البقاء للأقوى» لا للأصلح أو الأنفع. فاللجنة مؤسسة عليا بها يرتبط غذاء العالم الروحي والبدني ومن ثم هي قدر الإنسان حيثما اتجه. إن شخصيات اللجنة هي شخصيات تحمل في طياتها ازدواجية مذهلة. ان البطل يصارع العالم وإذا هو يصارع ذاته كما أن اللجنة التي تدعي العمل الانساني لا تتورع عن الحكم على البطل «بالتأكل» وهذه ازدواجية شوكت للكاتب تقرير الواقع في تقلباته وتغيراته المسرفة. إن شخصيات اللجنة شخصيات موحدة تظهر غير ما تبطن. فالبطل متخاذل يسعى إلى ارضاء اللجنة ثم تقلب إلى تأثر عليها ساع إلى الإحاطة بها فيدفع عنه ظلال المراقبة المستمرة، لكنه وإن بدا لنا متأثرا مناضلا فإنه في النهاية يحادث اللجنة مطالبا الصفع والغفران، وهو في ذلك يمثل الإنسان في لحظات قوته القليلة وساعات انخزاله الكثيرة. أما اللجنة الوجه الآخر للحكاية فإنها تبدو لنا حين تلك اللجنة الساهرة على مسار العالم يؤرقها العذاب الانساني ويأخذ بلبها فهي تبحث عن مصادر

منه البطل منذ أول لقاء : «رفع عضو قصير القامة قبيح الوجه رأسه نحوي، وكان يجلس الى يمين الرئيس، بينه وبين احد العسكريين وخاطبني في لهجة عدائية : «انا لا استطيع ان أفهمك، فانت فيها يبدو قطعت شوطا بعيدا. وها انت في هذه السن تسعى وراء بداية جديدة. الا تظن ان الوقت قد فات لذلك؟». ولما أجاب البطل علق «همهم القصير غاضبا، وعجبت لحقده علي»⁽⁸⁾.

ان شخصيات اللجنة المشتملة على البطل ومساعديه واللجنة وأعوانها تجد لها إطاراً لشخصيات/ أطرا تكون خلفية العمل الروائي ويمكن ان نقسم هذه الشخصيات الى مجموعتين تمثل الاولى الشعب المصري العربي في حياته اليومية، وتمثل الثانية الشخصيات العالمية وقد وردت مبثوثة عبر النسيج الروائي وهي شخصيات الخلفية في مجموعها تمثل رؤساء دول وقائين وأهل التجارة والسياسة. وهذه الشخصيات هي الخلفية التي تفسر مناخ الرواية فنحن أمام رواية لا تدرس المجتمع المصري باحثه عن أدوات ومشاكله الاجتماعية بمنأى عن المحيط العالمي وانما تسعى الى ربط تلك الادواء بالمسار الانساني في الكون. فإذا الرواية بحث في إطار عام لحياة المصري المعاصر. فالبطل يعيش لحظات الولوج في لعبة العالم. فقد اصمت مصر - شأنها في ذلك شأن كافة دول العالم الثالث عموما - لعبة أهواء اللجنة وأعوانها. فتحقيق الحلم البشري الذي راود سابقا «هتلر» ويراود عددا لا يستهان به من رجال السياسة حاليا هو بالاساس إيجاد دولة/ أم تكون بحق «أم الدنيا» ولعل تطور العلم يؤدي الى تحقيق الحلم. فالكمبيوتر يسعى الى حصر الفروقات وتقريب المتباعدات في موازنة بديلة يجعل الفرد يعمل من أجل الكل دون سعي الى فرض ذاته بل ان هذه الفئات تنتمي بمجرد تحقيق الحلم .

القلق وأسبابه، وتسعى إلى الاستيعاب أولا معطية للبطل حق الكلام المباح بحرية مطلقة، ولكنها من ناحية أخرى تسعى إلى تحديد توجهاته وذلك بأساليب متنوعة بعيدة كل البعد عن الموضوع والصرامة. إن اللجنة أذن سامعة وعين مراقبة وعقل مدبر... وإن بدت متفاعلة مع البطل إذ استأنس بها وبدت مستأنسة به فإنها لا تتورع عن اتباع السبل المرسومة أمام مصارعتها لها.

إن اللجنة بهذه الكيفية هي التقف المضاعف آخره مما يدفعك بولوجه آملا في خروج قريب لكن تلك الأضواء تسمى لك سرايا، وإذ خلتك ظلام داس والامام متشعب ومظلم الدواخل وعندئذ يحير الإنسان على المتابعة والمواصلة دون انقطاع فيحتل الخطى على غير هدى وهو ما تريد اللجنة لكل مناوئها ومشاغب ولعلها ضربة الدخول ولوح عالم كثير الانغاز متشعب الطرق. ولما كان البطل بمن يعمل المصاييع للكشف والفهم فإن أعضاء اللجنة استمعوا إليه خير استماع وناقشوه بهدوء واتزان ولم يجابهوه بالحكم منذ البداية وإنما تركوا متسعا من الوقت ثم تبعوه وكلفوا «القصير» هذه المتابعة؛ وبين المأمول والمطلوب والممكن والمستحيل وقف البطل عاجزا على الزوغان فيعود القهقري ويكتفي بما عرف وإذا هو مدفوع بإرادة من حديد إلى المواصلة نابشا حياة شخصية عبرها ترى اللجنة ذاتها فإذا الدكتور عنصر من العناصر الموقفة للجنة. فالدكتور لجنة بحالها، سارته اللجنة وسارها وانفاد إليها وانقادت إليه حتى أمسيا وجها لقا، وإذا البطل يصارع اللجنة من حيث لا يدري وينساق بعزيمة من فولاذ للنش والبحث في حين كانت اللجنة تتابع احاديثه وتصور دواخله، وإذا المرايا تحيط به من كل جانب. ومن حيث لا يدري دفع الى ارتكاب الخطأ وكان لزاما للجنة من

على رؤية مسرحية للمواقف فالسرد يغلب على بدايات الفصول وتدرجياً ينساق الكاتب الى وصف مشاهد معينة تستدعي منه التوقف والتريث ولما تتأزم الاحداث يجد الكاتب متفصلاً في ايراد الحوار بين الشخصوس لكي يجعل الصراع بينهما أشد وضوحاً وأقوى أثراً .

وضمن هذه المواقف الحوارية تنكشف عوالم الكاتب الحقيقية . فالحوار كشف للدواخل وابرأز الاعمال وفي هذه وتلك تسم المشاهد بنزعتها الواضحة الى النقد الساخر، أو هي السخرية السوداء . فالبطل اشكالي بطبعه يصارع العالم المحيط، ولا يجد من طريقه لمقارعة الا بتصويره عبر مناظر ضاحكة مضحكة يجد لذة في تصويرها بضرب من التهويل المسرحي وان كان في قرارته يسخر من العالم كله . ان البطل - ساخر بطبعه بل انه في أحلك ظروفه يجد في السخرية ملاذا لا أحل ولا أجدى ففي وصفه العالم الكوكاكولا وتحديده مسار الدكتور الحياتي وتصويره لمشاهد من المجتمع مختلفة كان ديدنه الكاريكاتوري الساخر فاذا نحن أمام تركيبة كاملة من المشاهد الساخرة تكون بالاساس مأساة المجتمعات «النابعة» لحضارة العصر «الغازية» فهذه أوتوبيس «كاتريس» (10) «طرطر» (11) وهذا تفسير لظاهرة سواد الماء الصالح للشراب (12) والذي يغتبط به المصري العادي ويأفف منه الاجنبي والمصري الشري . وهذا الجمع يشرب زجاجات الكوكا الدافئة على انها مثالية (13) .

ان هذه المشاهد تبني أساساً على السخرية الموجعة وهي سخريه أرادها الكاتب للنقد والانتقاد . ولعل أروع هذه المشاهد اطلاقاً هي مشهد قراءة الصحف «كنت درجت في الفترة الأخيرة على الجمع بين أربع عمليات في آن واحد وهي تناول الشاي ، وتدخين أو سيجارة وقراءة صحف اليوم وقضاء الحاجة» (14) .

هل هي «الجمهورية» الافلاطونية أو «المدينة الفاضلة» أم هي مجرد أضغاث أحلام لا تسمن ولا تنفي .

عل ان الاجابة نستشفها من اسلوب الكاتب الذي اعتمد أساساً على ثنائيات عديدة منحاول الكشف عنها وإماطة اللثام عليها .

الأسلوب

لقد حاولنا فيما سبق أن ندرس أحداث رواية اللجنة وتطور عقدها العديدة ثم تعرضنا للشخصيات التي حملها المؤلف مسؤولية الابلاغ وعبرها نفذ رسائل قبلها القارئ بوعي حيناً ويدونه أحياناً . وقد جاءت لغة الكاتب فصيحة واضحة أو هي في الغالب الأعم تميل الى فصيح الكلام وان بدت عملة بكليات خارجية وأخرى دخيلة أولاهما هي هذه اللغة التي عنها يتحدث البطل ولا يميظ عنها اللثام هي لغة مسكوت عنها متحدث بها أمام اللجنة فالبطل يعترف لنا أنه حدث «اللجنة» بلغة «اللجنة» دون أن يحدد هذه اللغة وهي بلا شك لغة غير العربية اذ أن البطل وقف في يوم ما أمام هذه اللجنة وطلب منها أن يعبر بلغته العربية الفصحى (9) كالم تعط اللجنة موافقتها ولا عبرت عن عدم قبولها وانما اكتفت على طريقتها الحفاصة بالاستعياح وحسن الاصفاة ووسط نسيج النص وردت كلمات دخيلة هي أسماء اعلام واسماء لمنتجات حديثة والى جانب ذلك نجد كلمات دارجة تمكنت من الولوج الى لغة البطل رغم كونه صفوي في الغالب الأعم .

غير أن هذه الكلمات لا تؤثر كثيراً في مجرى العمل الروائي وانما تمكن الكاتب من ايجاد تشابه كبير مع الواقع ، وقد جاءت تعابير الكاتب مراوحة بين سرد يمكن الحدت من التطور الى وصف يبيح كشف تفسيرات الشخصوس المتنوعة الى الحوار الشيق المبني

كون اللجنة الروائي

يتسم عالم الروائي بصيغته الأسطورية فصنع الله إبراهيم وهو يحكي قصة بطله يتراوح بين عالين عالم ذاتي داخلي يعايشه البطل هو عالم القلق والحياة والخوف والريبة وعالم خارجي يتمثل في عالم اللجنة الغريب وبين هذين العالمين تكون القصة وأحداثها عبارة عن تموجات معنوية تنطلق من الضد إلى الضد . فالبطل بعالمه النفسي الزاخر ساع إلى الالتحام بعالم خارج عنه يود كشفه واكتشافه وحالما يكون اللقاء يبدأ الصراع المقيت ويمجد البطل نفسه في دوامة - معترك لا تهدأ . وعلى عكس عالم البطل المتحرك الحي النابض بدماء الحياة الدافئة يترأى لنا عالم «اللجنة» المسكون بالموت المسربل بالصمت الكثير الاشارات والانعجاعات فهو عالم السكون والانغلاق ، عالم الوقف لا الدفق عالم شد الأحزمة والريبة والخدر لا عالم الثبور والحماس والأمل .

وعبر هذين العالمين ابداع الكاتب علمه الأسطوري فزواج بين الواقع والخيال . فجاءت «اللجنة» تجربة فريدة في بحث عالم ينطلق : الذات ليتحم بالكل النجما أسطوريا فاذا البطل واللجنة يكونان الوجه واللقب لغلبة واحدة وهذه العملة ان شئنا التفسير هي صورة للحياة في تقلباتها وتغيراتها .

ان الخيال تكثيف للواقع وتحويل له إلى خلاصة مركزة . وهذا العالم الأسطوري يساير قطبين يتقاربان شديد التقارب كما يتباعدان كل التباعد :

- القطب الأول هو عالم كافكا الزاخر بالغربة والمصور لحياة الفرد وهو يصارع الكون الغرب ، المحيط «عالم كافكا هو عالم الغربة عالم النزاع عالم الانسان المزدوج وهذا أيضا العالم الذي يفقد فيه الانسان وعيه بذلك الأزواج فيستسلم للسياط ان قوام العالم الداخلي لكافكا هو الاحساس بانتهائه إلى

عالم الغربة وبانغماسه فيه ويرغبته المتأججة في إيقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية» (15) وهذه القولة التي صاغها روحية جارودي تنطبق أشد الانطباق على أبطال «اللجنة» بل أن هذه المطابقة تنضح اذا ما قارنا بين جوزيف ك وبطل «اللجنة» بقول المفكر الفرنسي : «جوزيف ك ببطل «المحاكمة» (ونحن أمام لجنة تحكم أيضا) نموذج للانسان المزدوج فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية فهو «مفوض» ولما كان النظام الاجتماعي مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام آخر انساني أو كوني أو إلهي فان وظيفته أو مهنة جوزيف ك تكتسب أيضا مغزى مزدوجا فهو مفوض ببعض السلطات في ذلك العالم الزائف المتسلخ أي أنه تربي في القدر البيروقراطي الذي يطحن الانسان (16)

ان عالم «اللجنة» يقارب عالم كافكا الابداعي ، فالمتزج «الأسطوري» واضح وهدف الكاتب متقارب ، فان سعى كافكا إلى «خلق عالم أسطوري غير منفصل على العالم الواقعي بل يكون معه وحده واحدة» (17) . فان الكاتب المصري صنع الله إبراهيم أراد تصدير فرد عربي يصارع العالم المحيط ، عالم الشر المتحكم في المصائر ومن ثم كان المتزج الأسطوري منبها أساسا على الغربة والاغتراب فبطل «اللجنة» عنصر فريد يستمد قوته - ان كانت له قوة - من عزله ومن وعيه الحد بواقع متدهور مترد . وان كان الاول يصور وضعية اليهودي التائه في عالم يناصبه العداء أينما حلّ خاصة في الفترة التي كتب فيها روايته «القضية» (1913) فان صنع الله إبراهيم يصور «العربي» الذي بدأ رحلة الضياع في عالم لا يناصبه العداء فقط وإنما يسعى إلى التشفي والقصاص منه كأنه مذنب في حق الكون ...

- أما القطب الثاني فهو عالم البير كامو عامة وكون بطله مورشولت خاصة . ان بطل «الغريب» هو عالم

وحرصت ألا أغلقه تماماً»⁽²⁰⁾. إن السكين اللامعة هي أداة الجريمة التي نفلها بطل «اللجنة» وهذه السكين «اللامعة أيضا هي الدافع للجريمة بالنسبة إلى شخصية مورسولت. فقد كان بإمكان بطل الغريب أن ينكص على الأعقاب ويتهى كل شيء لكنه أثر المواصللة «خطوط خطوة خطوة واحدة إلى أمام ، وفي هذه المرة أخرج «العربي» دون أن ينهض سكيناً وبسطه أمامي في الشمس فانفجر النور من المعدن وكان كنصل طويل يراقق (لامع) أصابعي في مقدمة رأسي...»⁽²¹⁾.

لم أشعر إلا بصنوج الشمس تحفر جيني ، فكان هذا النصل المحترق (بأكمل) هد بي وينش وشعت عيني المؤلتين عندئذ ارتعش كل شيء و «ارتج»⁽²¹⁾

إن السكين هي أداة الجريمة في «اللجنة» لصنع الله ابراهيم وهي الآداة الدافعة إلى الجريمة في الغريب لـ «كامو» لكن ما هو الدافع للجريمة الأولى وما هي الآلة في الجريمة الثانية؟

إن بطل «اللجنة» وجد نفسه أمام خيار وحيد «الدفاع عن النفس من أجل البقاء فالرجل القصير أحضر معه» حقيبة سامسونات تناولها عند النوم وفتحها وأخرج منها حافظة جلدية لادوات الزينة ومنشفة وغرقا من الفراش وحرص أثناء ذلك على ألا يمكن (البطل) من رؤية محتويات الحقيبة التي أغلقها وانتظر حتى رأى (البطل) يتقدم إلى الحمام...»⁽²³⁾. وقد لاحظ البطل من الرجل القصير الشر «لم أملك أن اختلست النظر إلى فخذيهِ العاريين فهالني ما بينها وقدردت أنه أما أن يكون مصاباً بفتق قديم تدلت أعضاؤه في الحصىبة أو أنه قد حوِي عند خلقه بشيء من السخاء غير المألوف»⁽²⁴⁾. وإن توجس الشرفان البطل لم يأت أمراً يدل على توجسه وخوفه وإنما أخذ أمر مراقبته على أنه أمر ضروري ارتأته اللجنة لكن

العشية المطلقة فهذا البطل يعيش عالمه الداخلي في راحة وامتنان وهو يعلم أن هذا العالم إنما وجد عيشاً وبالتالي فمعايشته يجب أن تتسم بالعيشة ومن ثم كان تصرفه تصرفاً عيشياً فهو لا يتأثر ولا يتألم وإنما يأخذ الأمور على علاتها. إن هذا البطل يفقد الغاية المحددة والمثل الأعلى وهو في ذلك يناقض بطل «اللجنة» الساعي إلى تحقيق بعض الآمال والرؤى. غير أن نقطة اللقاء بين العالمين ، هي طريقة القيام بالجريمة فمورسولت وجد نفسه مضطراً إلى قتل الآخر المتمثل في «العربي» وكان ذلك في نهاية القسم الأول من الرواية وقد كان بإمكان «كامو» أن يوقف قصته عند هذا الحد ولكنه من أجل بسط عالم العيش بصورة أشنع وأذكي اضطر إلى دفع بطله للقيام بالجريمة ، وهذا الأمر هو بالضبط ما قام به صنع الله ابراهيم حيث دفع بطله تدريجياً إلى القيام بعملية القتل.

إن المغارة بين العالمين يدعنا إلى النظر في السلوك والدوافع. مورسولت وجد نفسه في لحظة دفاع شخصي فأطلق الرصاص، وبطل اللجنة وجد نفسه مراقباً مراقبة شديدة قد تؤول إلى قتله فدافع عن نفسه وطعن الرجل القصير... وقد أشار الكاتب في مواضع عديدة إلى السكين آلة الجريمة غير الملعنة. «جذبت درج أدوات المطبخ الذي يقع أسفل الموقد بحثاً عن سكين نظيفة فلم أجده فيه غير سكين اللحم الكبيرة ذات الشفرة الماضية...»⁽¹⁸⁾.

أدركت أنه يجلبني من قديمي. ولكن لم أملك نفسي من الانفعال فلوحت بالسكين في اتجاه الضبور...»⁽¹⁹⁾ ولم أجده ملعقة صغيرة فوق رخامة الموقد فجذبت درج أدوات المطبخ، وعندئذ وقعت عيناى على سكين اللحم الكبيرة ذات الشفرة اللامعة والرأس المنبذبة قفز قلبي بين ضلوعي و «ثم فتحت الدرج وألقيت بالملعقة إلى جوار السكين متأملاً حافظته الماضية وأعدت الدرج إلى مكانه ببطء دون أن أرفع عيني عن السكين

الذي ترجمناه سابقا والذي اضطّر اثره البطل الى قتل عدوه بطلقة أولى ثم ثانية فخامسة⁽²⁹⁾ . . . ان كامو وصف لنا الجريمة وصفا مدققا غاية الدقة أما صنع الله ابراهيم فقد اكتفى بوصف الاطار العام وبواسطة جملة مشحونة بالمعاني فتح اماننا سبل التصور والخيال - «كنت أشعر لأول مرة منذ زمن بعيد بغضب من القوة والراحة يسري في أطرافي ويحتاج كياني»⁽³⁰⁾.

ان كلا العالمين وجدا في الجريمة وسيلة لمواصلة مسيرة البطل في نضاله وصراعه مع الآخر والمتمثل في عالم اللجنة بالنسبة الى الرواية «اللجنة» وفي عالم «الأخرين» بالنسبة الى رواية «الغريب» وكلا العالمين يتطلّان من مفهوم عبثية الحياة أو عل الأقل هذه الحياة للمهمة التي يأتيها الانسان فيدخل في تشعباتها وتناقضاتها المختلفة مما يضفي على فعل الانسان صفة العشوائية احيانا كثيرة .

ان عالم «اللجنة» يراوح بين عالمي كافكا من ناحية وعالم كامو من ناحية اخرى، وكلا هذين العالمين يلتقيان في النظر الى الانسان والكون. فالانسان عند كافكا وكامو وكذلك عند صنع الله ابراهيم هو انسان عرضة للسحق والقتل وهو انسان مجبور على الصراع مدعو اليه. ويمكن الاختلاف بين عالمي كافكا وكامو من ناحية وعالم صنع الله ابراهيم من ناحية ثانية ان عالم اللجنة هو عالم الصراع الدائم متطلقه ايهان ما وغاية تحقيق حلم ما فلعلام اللجنة غاية وهدف بينما يفتقر العالمان الآخران لأي هدف أو غاية. ويتضح ذلك جليا فيما يصوره بطل اللجنة من تفاعل كبير مع بعض المثل والقنن فبطل اللجنة ينجذ في الموسيقى وينجذ في البحث وينجذ في القراءة والدراسة متعة لا تقدر وهي قيمة تنبئ بآيها عميق بجذوى العقل والفعل وهو ما نفتقده في عالمي كافكا وكامو ولعل ما يميز هذا العمل هو ما اكتشفه الاستاذ حسن صادق

هذا الخطر بقي يظهر من حين الى آخر «يبدو اني فقتوت قليلا قرب الفجر واني انقلبت بحيث اعطيته ظهري فقد تنهت فجأة على ارتطام شيء صلب بفخذي»⁽²⁵⁾ ولما أمره القصير بمرافقته الى الحسيام لقضاء حاجته تظن البطل اخيرا الى ما يخفيه الرجل - «استغرقت في تأمل هذه الاسماء حتى تنهت على صوت معدن حاد فالتفت خلفي ويرغمي لأراه واقفا في وضع غريب اذ تجمع بطلونه عند قدميه وتمرى سائر جسده بينا انحنى ليلتقط مسدسا ضخما أسود اللون استقر على الأرض رفع المسدس في حركة سريعة وأودعه بين فخذي ثم جذب بطلونه الى أهل وهو يثقل نظره في المحامي لكن حولت وجهي عنه في اللحظة المناسبة» .

. . . . عاودني الاحساس بالخطر، ولازمني الاحساس ونحن نعود الى الحجر. ونأخذ كنيانا المتوجهن»⁽²⁶⁾ ان الخطر الذي شعر به بطل «اللجنة» كان مبنيا أساسا على وجود «القصير» معه في مكانه غير ان هذا الخطر ازداد وتضاعف بمشاهدة المسدس الذي يسعى القصير الى اخفائه عنه الا ان البطل كان قد أشار الى هذا الخوف ضمينا قبل الوصول الى اكتشاف المسدس وذلك عبر مشاهد سابقة. . . . الا اني لم ألبث أن انتفضت عندما دوت طلقات الرصاص في سكون الليل معلنة بدء الحملة على الكلاب⁽²⁷⁾ ويتبادى الكاتب في وصف هذه الكلاب فهي قد اقلقت راحة أحد الشخصيات اللامعة وأدت مسامحه ووصف هذه الكلاب يميلنا مباشرة الى وصف كلب الشيخ سليمان المفقود وقد سبق بدوره الجريمة⁽²⁸⁾.

ان مورسولت لم يكن يقوم بجريمته لولا التنازه بصديقه رايموند الذي مكثه من مسدسه خوفا من استعماله ضد غريمه العربي. واذا بمورسولت ينجذ نفسه وجها لوجه مع غريم رايموند فكان المشهد

فتستهيك بسذاجتها المصنعة ووصفها الفاصح الموجز لكل الحقايا مسترة بالبراءة لاسبسة قناع الموضوعية وهذا فن نادر في كل زمان ومكان والكتاب الضاحكون يمدون على أصابع اليد في كل الآداب»⁽³¹⁾ إن «اللجنة» هي رواية الموضوع الكبير الذي يدرس المجتمع في احلك ظروفه وإبان تحولاته المتعقدة لكن كيف كانت رؤية الكاتب في سائر أعماله الأخرى؟

الاسود الذي قدم للرواية في دراسة قيمة جاء فيها ما يلي - «ان هذا المزج الرفيع المتواصل بين جد يبعلك تخجل من نفسك لما يتسم به الواقع الذي ينقله اليك من انحطاط وانحيار وسفالة لا تحدد وروح فكه غالبية تقسو عليك أحيانا فتوصلك الى حد القنوط والاستخفاف بكل مقدس وقطع الامل من كل رجاء ، قلنا ان هذا النوع من المزج لا طاقة لأحد به لولا تلك الابتسامة الزكية الحافظة التي تكفي بالاشارة والغمزة واللمزة ولا تلج على التعليل ولا اطالة

هوامش

- (1) اللجنة صنع الله ابراهيم - دار الجنوب للنشر سلسلة هيرن المعاصر، تونس 1989
- (2) اللجنة ص 29.
- (3) فصول الرواية - ص من البداية 50 - 68 - 110 - 130 - 147
- (4) التقسيم المقترح - ص . ص من البداية الى ص 74 - من ص 74 الى ص 111 من ص 111 الى 147 .
- (5) اللجنة ص 130 .
- (6) ن . م ص 107 .
- (7) ن . م ص 113 .
- (8) ن . م ص 36 .
- (9) ن . م ص 115 .
- (10) ن . م ص 133 .
- (11) ن . م ص 134 .
- (12) ن . م ص 92 .
- (13) ن . م ص 132 .
- (14) ن . م ص 97 .
- (15) واقعية بلا ضفاف - روجيه جاودوي - ترجمة حليم طوسون د
- (16) ن . م ص 171 .
- (17) ن . م ص 181 .
- (18) اللجنة ص 181 .
- (19) ن . م ص 103 .
- (20) ن . م ص 109 .
- (21) «رأيت نرجة يد «مقدمة الرأس» تأكيداً على أهمية «الرأس»
- (22) «الغريب» - البير كامو - نشر غلاميريون - ص 87 - 88
- (23) اللجنة ص 92 .
- (24) اللجنة ص 83 .
- (25) اللجنة ص 95 .
- (26) اللجنة ص 106 .
- (27) اللجنة ص 94 .
- (28) «الغريب» ص 94 - 67 .
- (29) «الغريب» ص 87 .
- (30) اللجنة ص 110 .
- (31) اللجنة ص 94 .

الوجع الحضاري في «نقارة الملح»

محمد البديوي



صدرت المجموعة الشعرية الثانية لسوف عبيد تحت عنوان «نقارة الملح» وعلى خلاف ما جاء في «الأرض عطشى» جاءت القصائد طويلة النفس تمكن القارئ من ادراك سيطرة الشاعر على لغته الشعرية وارتوائه من معين تراثي يضرب بجذوره في عمق الزمان والمكان ولعل أبرز مثال على ذلك قصيدة «خيول الاقترنج» لما تحمله من فنيات ولغة شعرية متميزة سنحاول أبرز أهم معالمها.

البناء العام:

تتكون القصيدة من 14 مقطعاً تفصل عن بعضها على مساحة الورق دون ان تكون مرقمة، ويمكن حصرها في سبع وحدات تبدأ جميعها بنفس اللازمة (عندما كان عمرها سنين عددا). الا ان هذه العبارة تنفجر في آخر القصيدة ليتحول الماضي الى مضارع (عندما يكون عمرها سنين عددا). وتآلف كل وحدة من جزئين:

الجزء الاول:

يبدأ باللازمة المشار اليها ويغلب عليها سرد الاحداث فيتحد المقطع مع الفعل الماضي الناقص «كانت» وتعدد الافعال: «تخرج مع ابوها - تدفع ... - تعود ... تعلمت ان عجم ... - تلاحق السباح ... - تعلمت ... - مشيت ... - أحسنت ... - تجالس العاطلين ... - نرجع عنهم ... - تتوزع ... - ترحب ... - تغيب ... - ترسم ... - تعود ... أحسنت ... الخ»

وبالإضافة الى هذا تتحد الاجزاء الاولى من

الوحدات بارتباطها بشخصية قارة مثلت العمود الفقري للقصيدة وقد حلت ضمير المفرد الغائب المؤنث «هي» ثم انها تنتسب على ما يبدو الى الزمن الحاضر على خلاف ما سياتي في الاجزاء الاخرى.

الجزء الثاني:

أقسامه وصفية لذا غلبت عليه الجمل الاسمية

- من احراق الكتب سوارى المساجد سوداء

- خيول الاسبان تريض

- حمام جامع الزيتونة يجم

- حاملة شرفات القصر في الصيف

2 - الجدول الديني :

يستمد هذا الجدول مفرداته من التراث الاسلامي قرآنا وعبارة وحضارة تعكس في الجملة امتلاك الشاعر لهذه اللغة وتوظيفها للتعبير عن الهموم الحضارية المعاصرة :

- عندما كان عمرها سنين عددا ...
من احراق الكتب سوارى المساجد السوداء
.. حمام جامع الزيتونة ... ينتظر آذان الفجر ... آذان
الصبح ليلتقط القمع من الصرعة
- تنو الى الهلال يميل على الثلثة
- يتبين لها الخيط الابيض من الخيط الاسود ... على
احصنة المساجد .

- مومس الحج انقضى كالعادة
- هاد الهجاج يملكون حقائبهم بالبخور مرددين
وصية حارس قبر الرسول في المنام
- وحده ابلis يحمل تبعات الذنوب ... فيرجم كل
عام بالحجارة ...
- جنات عدن

3 - الجدول التاريخي :

لا تمثل القصيدة سرد المجموعة من الاحداث التاريخية ولكن سوف عبيد يوظف التاريخ ليلتقي مع الجدول الاخرى ينحت بها قصيدته فتكثر الاشارات الى عصور غابرة واحداث تشرح الصراع الحضاري الذي عاشه المجتمع العربي الاسلامي في فترات حرجة من تاريخه :

- من احراق الكتب سوارى المساجد سوداء
- خيول الاسبان تربض في صحن جامع الزيتونة
- تحمل تحت معطفها الالغام في الاسواق

- الجوارى أحسن بالحر

- الغلام الصقلي يتململ

- أبار النفط تشمس على الرمل ...

- وحدها النياق تعرف لظى الرمل ... الخ .

وإذا كان الجزء الاول من الوحدات يرتبط بالعصر الحاضر فان الجزء الثاني ارتبط بالتاريخ ويرسم لوحات عن فترات تاريخية متنوعة زمانا ومكانا .

مصادر القاموس الشعري :

تحدد المصادر التي اقتبس منها سوف عبيد قاموسه الشعري وتتداخل أحيانا ويمكن أن نلخصها في أربعة جداول :

1 - جدول الصحراء :

يمثل في المحيط الجغرافي الذي تمت فيه حضارة العرب في باديتهم والفرز هذا المحيط لغة متميزة بالشموس والرمال والنخيل .

- قوافل البدو شدت رحالها الى الواحة ...

- سكت حادي النياق ...

- تمثل له الكتبان ...

- ارتحل فيها الف بيت من الشعر انشدها للنياق

- وحدها النياق تعرف لظى الرمل (ص 9 - 10)

- راحت تضرب قدميها في الصحراء

- تجري مع الغزلان

- تلوح لها بين الكتبان ظلال الواحة وجداول الماء

- الشمس تشرق اذ تشرق

- من بين سفح النخيل ... (ص 10 - 11)

- ترسم الشمس على جباههم بالسمرة خرائط

الآتي (ص 11)

- حين يطيح على كتفيها الليل في قطعة النحاس
ترنو الى الهلال
- كانت ترقص في القشلة على روث البهائم
- كل الغزاة مروا...
- خيول الافرنج
- اهرامات الجيزة يقطر منها مع التاريخ عرق العبيد

4 - الجدول للمعاصر:

ارتبطت كل الجداول السابقة بمجموعة من المعاني
والمفاهيم المعاصرة المستمدة من مجالات متنوعة بعضها
عالمي شعبي وبعضها سياحي اقتصادي بالإضافة الى
حقول دلالية خاصة بالحضارة الحديثة:

- لم تحسن ربط الحذاء في بادئ الامر
- كانت مجالس العاطلين في المقاهي
- تخرج عنهم اليهم في دحان السجائر... واوراق
اللعب

- ثيابهم الزرقاء...

- آبار النفط... سائحة امريكية

- الطريق وعرة طويلة الى المدرسة

- تجمعوا في سوق القرية حول سيارة الاعانة،
سألوا السائق عن معنى مكتوبة على الاكياس واللعب
- حساب شركات الطيران سجلت ارتفاعا هذا
العالم

- عادوا الى قواعدهم سالمين

- ترقص لهم على الزراي في فنادق السياح

- تناولها كل موانع الحمل

خصائص للكان:

إذا كانت الجداول تتميز بتمططها في الزمان

وامتدادها في عمق حضارة تغطي خمسة عشر قرنا
وتزيد، هي حضارة الشاعر ينهل من معينها فان
للمكان هو الاخر امتدادا فسيحا برا وبحرا فاذا كان
يقهم من الجدالو السابقة انه يمتد من الحجاز الى
جامع الزيتونة فانه في اواخر النص يتحدد بصريح
العبارة ويغطي كل المساحة التي تنطلق من «سلاسل
الاطلس» لتصل الى «الخليج» مروراً «بالبحر المتوسط»
و «اهرامات الجيزة» والبحر الاحمر وجنات عدن
(ص15)

امتزاج الجداول:

لم تكن الجداول الشعرية منفصلة ومرتبطة ومقسمة
على النحو الذي ذكرناه بل جاء جزء كبير منها
متداخلاً متخزناً ببعضه البعض ليولد علاقات جديدة
وصوراً شديدة تعبر مالوفة فكتبان الرمال تحولت الى
سائحة امريكية ارتحل فيها الحادي ألفية وصار الشعر
والحذاء ديكورا تراثيا يستمتع به السواح.

- «سكت حادي النياق

- تمثل له الكتبان سائحة امريكية

- ارتحل فيها الف بيت من الشعر (ص10)

ويتخلط قاموس الحج بالقاموس التجاري للشركات
وبالمصطلحات العسكرية والنضال وتتبع من الكل
صورة مشوهة للحج والمقاومة فالاول صار عملية
تجارية اما الثاني فاته امن وسلامة واستمتاع:

- موسم الحج انقضى كالمادة على احسن ما يرام

- حسابات شركات الطيران سجلت ارتفاعا هذا
العالم

- عاد الحجاج الى قواعدهم سالمين ينقلون حقائبهم

بالبخور واللوان (ص13)

ويتخلط الماضي بالحاضر فنرى المرأة البطلة التي

صحن جامع الزيتونة» فهذا الجامع الذي يمثل منارة اسلامية ورمزا له مكانته وقداسته يتحول الى مريض خيول الافرنج ويخضع والبلاد معه لسلطة اجنبية.

اما على الصعيد الفكري فالسواد يطلق من التراث المهذور والانتاج الفكري الذي تم اعدامه: «من احراق الكتب سوارى المساجد سوداء»

ويتنازع الجانب الاجتماعي في لوحة الماضي اتجهاان متقابلان اولها حياة الخاصة في القصور وهي حياة ترف وبلذ وشذوذ:

«حالة شرفات القصر في الصيف يمرح عليها
النسيم البحري

الجواري احسن الليلة بالحر

نزلن عاريات الى البحر

يتلاعبن تحت القمر

والغلام الصقلي يتحمل

تحت كرش سيدة (ص 8).

اما حياة العامة فهي البداوة وعيش الصحراء وكان المجتمع الاسلامي لم يعرف حضارة ولم يشهد تطورا علميا وحضاريا:

- قوافل البدو تشد رحالها الى الواحة

سكت حادي النياق (ص 9)

الحاضر

إذا كان الماضي موجعا بهزائمه العسكرية وفساده الاجتماعي والسياسي فان الحاضر اكثر ايلاما. انه يتسزل في واقع شعبي يعاني من شفاف العيش فالشخصية المحورية فتاة صغيرة من وسط فقير تكدح لكسب قوت اليوم:

- كانت

تخرج مع أبيها كل صباح الى الاسواق

صدت كل الغزاة تتحول الى راقصة في الفنادق ويعود الغزاة من جديد باسم السياحة:

- كل الغزاة مروا من مضيق نهديها

وكان ان راحوا

لم تكن تدري انهم ليعودوا

ترقص لهم على الزرابي

في فنادق السياح (ص 14)

ويتمتع الجرح ويتعاطف الوجع والشاعر يرى عصر السيارات والديابات خيول الافرنج على الرمال ترتوي من آبارها وتجازيها بأسلحة جديدة تضع حدا للحياة وتقضي على الابطال من قبل ان يخلقوا في الارحام

- خيول الافرنج همى التزحلق على الرمال

ترتوي من آبارها في الصيف

وتناولها كل موانع الحمل (ص 14)

ومن قتامة هذه الاوجاع والمعاناة يطلق من القصيدة امل مبشر بمرحلة جديدة تتحول فيها جنات عدن الى واقع في الصحراء لكن هذه الجنات لا تزلف الى المتقين بل ترتوي بمياه السدود التي تبنيها السواعد واراادة الانسان:

- جنات عدن تصير اخضرارا على الصحاري

تسقيها مياه السدود (ص 15)

الفتاة

تمثل الفتاة العمود الفقري للقصيدة ولم يكن مصدرها الواقع الاجتماعي المعاصر فحسب بل انها تضرب بجذورها في زمن سحيق الى درجة ان سوف عبيد لم يأخذ من التاريخ الا ما كان مرجعا.

الماضي

يحبنا العنران على سجل عسكري ودلالات تاريخية من دفاتر النكسة حين كانت «خيول الاسبان تربض في

قيام الساعة، ويكون التطهير من الاثم عن طريق
رجم الشيطان:

وحده ابليس يحمل تبعات الذنوب

فيرجم في كل عام

بالحجارة (ص 13)

ولا تشذ الحياة الاقتصادية عن هذه اللوحة الفاتمة
فالاقتصاد يعتمد بدرجة كبرى على السياحة.

- تمثل له الكتبان سائحة امريكية

- تعلمت ان تهيم تلاحق السياح

- ترقص لهم على الزرابي في فنادق السياح

وياتي الانتاج الفلاحي من الخسار في شكل
اعانات امريكية:

- هجموا في سوق القرية.

حول سيارة الاعانة

وساءلوا السائق عن معنى

مكتوبة على الاكياس والعلب (ص 14)

ومن كل هذا يستنتج الشاعر ان خيول الافرنج
التي تصورها رحلت، جاءت من جديد واذا الحضور
الاجنبي ياخذ شكلا اخر

- كل الغزاة مروا من مضيق نهديا

وكان ان راحوا

لم تكن تدري انهم ليعودوا

وترقص لهم على الزرابي في فنادق السياح (ص 11)

والحرب التي كانت قديما تمحّد الرؤوس بالسيوف
استبدلت اسلحتها بموانع الحمل:

- خيول الافرنج تهوى الترحلق على الرمال

ترتوي من آبارها في الصيف

تتمرغ على دفنها في الشتاء

تدفع معه العربية

- تهيم في الاسواق حافية

تلاحق السياح

فهي فتاة لا تحسن ربط الحذاء وتحالس العاطلين في
المقاهي ويمتزج هذا المحيط البائس بالبذلة الزرقاء
والبطالة.

واذا كان الواقع السياسي في الماضي هو الغياب
والابتعاد عن قضايا العامة والرضوخ لارادة الافرنج
فانه في الحاضر القصيد يتميز بمقاومة الوهي مرورا
بالكبت الذي يصل الى حد القمع والاضطهاد.

- عندما كان عمرها ستين عددا

كانت تقف مع الناس في البطحاء...

العسكر يكركر رجلا من رجليه...

وعلى صفرها صبرت على جلده

تصبرت الى ان قطعوا لسانه

يديه... رجليه... رأسه

ساءلت الناس

قبل لها... بالخمس... في الاذن

عرفت من وقتئذ حرمة الدماء... (ص 9).

واذا كان الفكر قد حرق قديما فانه يعاد بناؤه
بالمعاناة اليومية:

«أخذية التلاميذ سلخنتها وعرة الوديان

الطريق وعرة طويلة الى المدرسة» (ص 11)

وغير بعيد عن الفكر فان الحياة الدينية في نظر
الشاعر تغلب عليها النزعة المادية فيتحول موسم الحج
الى سوق تسجل من خلاله شركات الطيران ارباحا
ويقتل الحجاج حقائبهم بالخوخل واللويان اما الجانب
الروحي فيتخلص في ترديد وصية حارس قبر الرسول
في النمام الداعية الى الزهد في الدنيا والمنبهة الى قرب

تحجب عن عيونها الشمس بالغبال .
وتناولها كل موانع الحمل (ص 14) .

وقد لا يكون الوجد نائجا عن انتقاء الشاعر الصور
القائمة وحدها بل هو كامن في سلسلة من الثنائيات
ترجم تمزقا بين قطبين في كل مرة .

فبين الماضي (كانت) والحاضر (تكون) وبين القديم
والحديث وبين الشرق والغرب وبين الدين والدنيا
يتراجع الشاعر وتتنازع أكثر من قوة فيمكنس هذا
القلق على المستوى اللغوي في استعمال سوف عبيد
لاكثر من جدول لغوي . فحينما نجد لغة فصيحة
تستمد قاموسها من لغة القرآن والقداش .

«سنين عددا - حادي النياق - لظى الرمل - الكتبان
- ظلال الواحة - الخيط الأبيض من الخيط الأسود...»

وحينما آخر نراه يلجأ الى تعابير نهائية وهي
فصيحة وشاع استعمالها فصارت مع الأيام عامية او
تكاد .

« - يروح عليها النسيم البحري

- المسكر يكركر رجلا من رجله

- يطيح الليل

- احصر المساجد

- عصفوا عليهم في الزحام

- يتقلون حقائبهم بالبخور واللوان

- ترقص في القشلة على روث البهائم

واذا تميز شعر سوف عبيد عامة بالخروج على بحور
الخليل وقواعد الشعر القديم فانه بلا حريصا في بعض
المواضع على احترام القافية .

- الجواري احسن الليلة بالحر

نزlen عازيات الى البحر

تلاعبن تحب القمر

- في الاسواق في زحامها مع الناس

وحينما يطيح على كتفها الليل

في قلعة النحاس

ترنو الى الهلال يميل على المثناة

يمحو عليها كما ينحني على جفنها النعاس

- مرددين وصية حارس قبر الرسول في المنام

وحده ابليس يعمل تبعات الذنوب

فيرجم في كل عام .

بالحجارة

ولعل هذا الحرص على عدم اهمال القافية بصور

ترددها بين الرقص والخضوع لقواعد الشعر وهو جزء

من التمزق السائد في القصيدة كلها والذي قد يعمق

الحيرة ويجعل كبل الدلالات التاريخية والجغرافية

والدينية تنزل الشاعر بصفة واعية او غير واعية في

محيط الحضاري فيعاقب همومه ويمس بالوجد يصاعد

اليها مع كل اشارة مهما كان مصدرها .

الامل : لم تكن القصيدة حلقة مفرغة تدور حول

نفسها بل نجدتها بعد فترة من الدوران تفتح ويصبح

الماضي مضارعا يشر بالمستقبل ويالتجاوز ويتحقق

المستحيل والمعجزات : «عندما يكون عمرها سنين

عددا

تعلم المشي على الماء

تكبر قدامها على الخداه

تسبح خطواتها على الجسر»

وكأن كل ذلك الا يخال في التسايرخ القديم

والحديث عملية نقد ذاتية مهدت لهذه الانطلاقة التي

تجددها فترة زمنية بقيت مبهمه «عندما يكون عمرها

سنين عددا»

ولعلها فترة النضج والاكتمال على كل المستويات .

ويختتم القصيد بالاشراف ويكل ما يقاوم السليبات

السابقة ويقهرها انه التقدم والسعي الجماعي نحو الشمس.

- تتعلم المشي

تكبر قدماها على الخناء

تتسع خطواتها على الجسر

تعبر الجسر مع العابرين

عيونها... عيونهم... في الشمس (ص 15 - 16)
وما الشمس بالواقع الغريب... انها تضرب
بجذورها في المناخ العربي منذ القدم وهي منا الينا
حاضرة في تراثنا وبلادنا وعلى وجوهنا فهل المسيرة
نحو الشمس تتجاوز للوجع وسعي الى منابع الاشواق
فيينا.

ARCHIVE

«البيمارستانات عند العرب»*

نص: ميشال فوكو - ترجمة: أحمد النخوصي

خصصة للمجانين ، فقد يكون أسس. وأحد بفاس منذ القرن السابع (2) وقد يكون أسس آخر أيضا ببغداد في نهاية القرن الثاني عشر (3)، وما لا شك فيه انه تأسس مستشفى (من هذا القبيل) بالقاهرة خلال القرن اللاحق. وقد كان يمارس فيه نوع من علاج النفس تستعمل فيه الموسيقى والرقص وعرض الحكايات العجيبة وسماها. وكان يدير العلاج أطباء فيقررون إغناءه عندما يعتبرون أنه نجح (3).

وعلى كل حال فقد لا يكون اتفاقاً أن تكون أولى مستشفيات المتحررين بأوروبا قد تأسست بالتحديد في بداية القرن الخامس عشر بالبلاد الاسبانية. وما له دلالة أيضا أن «رهبان الرحمة» وقد ألفوا العالم العربي الفقه لأنهم كانوا يفتقدون الأسرى - هم الذين فتحوا مستشفى بلنسية. بادر بذلك سنة 1409 أحد أتباع تلك النحلة وقد تكفل بجمع الأموال (4) لائكون وتجار أثرياء على وجه الخصوص من بينهم «لورنزو سالو». ثم وقع سنة 1425 تأسيس المستشفى المشار إليه بسرقسطة الذي لم يجد «ينال» بدا بعد حوالي أربعة قرون من الإعجاب بما عليه تنظيمه من إحكام، فالأبواب مفتوحة على مصاريعها للمرضى على اختلاف بلدانهم وحكوماتهم كما تشهد بذلك العبارة المكتوبة «لأهل المدينة ولمن هم عنها خارجون»، صاحبة المشار إليها داخل الحدائق تنظم العقول السلوبة بالاعتدال الفصلي «للمحصاد والتعريض وقطف العنب وجني ثمار الزيتون» (5).

وفي أسبانيا أيضا [تأسست بيمارستانات] فيما بعد

لا بد من أن تعود عودة سريعة الى ما كانت عليه شخصية المجنون قبل القرن السابع عشر. فقد كان الناس يميلون الى القول بأن المجنون لم يلق ميسمه الشخصي الا من ذلك المذهب الطبي الداعي الى تحسين حالة البشرية كما لو ان معالم شخصيته لا يمكن ان تكون إلا معالم مرضية.

والواقع أن المجنون - قبل أن يحصل على وضعيته الطبية وقد منحه اياها المذهب الوضعي - كان قد اكتسب منذ القرون الوسطى لونا من الكثافة الشخصية هي - في ما يغلب على الظن - ما يميز شخصيته المفردة أكثر مما هي تميز شخصيته باعتباره مريضاً. فالمجنون الذي يتصنعه «تريستان»، والدرويش الذي يظهر في مؤلف «لعبة الخميعة» لها من [المداليل المخصوصة] والقيم المميزة ما يكسبها أدواراً ويعلها حلاً ضمن آلاف المشاهد. ولم يحتج المجنون إلى تحديدات الطب حتى يرتقي الى مملكة فرديته [وما يميزها]. وقد كفت لذلك الحالة التي أحاطت بها القرون الوسطى. غير أن ملامح هذه الشخصية لم تظل ثابتة ولا هي تحولت تحولاً يذكر، فلقد انتقضت وأعدت انتظامها على نحو من الانحاء خلال عصر النهضة. وقد اتجهت إليها منذ نهاية القرون الوسطى عناية بعض من أصحاب المنزع الانساني في الطب. فيفعل اي تأثير حصل ذلك؟

ليس من المستبعد ان يكون المشرق والفكر العربي قاما - في هذا المجال - بدور حاسم إذ يبدو في الواقع انه تأسست في العالم العربي مستشفيات حقيقية

الحقبة نفسها لوحظ بألمانيا وجود مأوى مخصصة للمجانين، أولها «الناروهوسلين» بـ «نورنباغ»⁽⁹⁾، ثم بنيت عام 1477 بمستشفى «فرنكفورت» بناية للمعتوهين و«الانغرسام كرنك»⁽¹⁰⁾. وفي «هامبورغ» لوحظ سنة 1376 وجود «سيستا ستوليدوروم» التي تسمى أيضا «كوستوديا فاتوروم»⁽¹¹⁾.
وعما يدل أيضا على الوضعية المخصصة التي أصبحت للمجنون في نهاية القرون الوسطى التطور الغريب بـ «غيل»، وهو حج يبارس - على أغلب الظن - منذ القرن العاشر مكونا قرية ألف ثلث سكانها من المعتاتيه.

بأشيلية سنة 1436 وطلبظة عام 1483 و«فلادوليد» عام 1489. ولكل هذه المستشفيات طابع طبي خلت منه - على الأرجح - «الدولهاوس» التي كانت توجد في ألمانيا⁽⁶⁾ أو دور الحيرية بـ «باويسالا»⁽⁷⁾.
والثابت أننا نلاحظ في كل أرجاء أوروبا في هذه الفترة نفسها تقريبا ظهور مؤسسات جديدة النمط مثل «كازادي مانياشي» في «بادو» حوالي سنة 1410 ومستشفى المجانين بـ «برغام»⁽⁸⁾. فقد أخذ [أولو الأمر] في تخصيص غرف للمجانين. ففي بداية القرن الخامس عشر لوحظ وجود مجانين في مستشفى «بيت لحم» الذي أسس في منتصف القرن الثالث عشر والذي صادره [صاحب] التاج سنة 1373. وفي

الشروح

- (8) «الانغرسام كرنك»: مستشفيات الأمراض النفسية الخاصة بمرضى الفسيف غير الطبيعيين
(5) «سيستا ستوليدوروم»: مقصورة الله.
(6) «كوستوديا فاتوروم»: حراسة المجانين.

- (1) «الدولهاوس»: مأوى للشذا أو من هم كثر وجود من المجتمع، مأوى للمعادين والمارقين
(2) «كازادي مانياشي»: دار لغير الأسوياء
(3) «الناروهوسلين»: دار صعبة لمرضى الأذهان الذين لا يمثلون للأوامر التي توجه إليهم

المواش والإحالات

- (5) Pinel, Traité médico-philosophique, pp. 238-239
(6) مثل التي بـ «سان جرجين»
Cf. Kirchhoff, Deutsche Irrenärzte, Berlin, 1921, p. 24.
(7) Laehr, Gedenktage der Psychiatrie.
(8) Krafft Ebing, Lehrbuch der Psychiatrie, Stuttgart, 1879, t. 1, p. 45 Ann
(9) ذكر في كتاب المهتدس المماري «توكر»
«Pey der Spitalpruck das narrehwesein gegen dem Karl Holzschmer über». Cf. Kirchhoff, ibid, p. 14.
(10) Kirchhoff, ibid, p. 20
(11) Beneke, loc; cit.

- من كتاب تاريخ الجنون في العهد الكلاسيكي لتوكر
(1) Cf. Journal of mental science, t. 10, p. 225
(2) Cf. Journal of Psychological Medicine, 1850, p. 426.
غير أن الرأي المعاكس «نفع عنه «أولو سيارجر».
Ullersperger, Die Geschichte der Psychologie und Psychiatrie in Spanien, Journal of The carro lunatic Asylum
(3) F.M. Sandwith, mental science, vol. 34, pp. 473-474.
(4) أذن [بذلك] ملك إسبانيا، ثم [فعل فعله] البابا في 26 فيفري 1410
Cf. Laehr, Gedenktage der Psychiatrie, p. 417.

طالبوا...



مجلة
اتحاد
الكتاب
الثونسيين



«مدن للحزن و يوم للفرحة»:

قصيد يجتاف الميثة

و يغزو الذات لطفي عيسى

وَحَدَهُ الشَّعْرُ لَا يَجْهَلُ
فِي أَيِّ بُحُورِ الذِّكْرِ
يَطِيبُ الْمَنْقَى
(عن مجموعة: رَمَضَاءُ اللُّغَةِ، رَمَضَاءُ الْجَسَدِ)

نحن نمتلك شعرا جيّدا لا على المستوى المياري الذي يُفَعِّلُ بالصنعة فحسب بل على مستوى الألف أساسا. فشعراؤنا المحدثون هم الجيل السري الوحيد الذي استطاع أن ينرق الرداء وأن يقطع عن قاعدة الهبوط التي تلازم ثقافتنا المكتوية بشكل عام. وليس من الزعم في شيء أن نجزم أن الشعر العربي المعاصر عامة يحتوي على دَقِّقٍ يَرْتَبُو به عن الإجتار ويصنّفه ضمن المكتبات الإنسانية والعالية.

ويقينا أن هذا الغلوّ في التثويم لا يتوفر أنيا على سند يثبت مشروعته علما أن تقاليدنا الفكرية المفرقة في الفصل بين المعارف والإختصاصات لا تسمح بأيّ فسحة للتداخل بين الصناعات والفنون المتعارفة

غير أنه من الممكن - وهذا في اعتقادي السبب الأساسي في كتابة هذه الأسطر - التذليل على المزاعم التي أوردها أعلاه وذلك عبر وضع مقاربة نقدية لأثر شعري صدر عن دار أليف للنشر خلال الموسم المنصرم للشاعر محمد فوزي الغزي يحمل عنوان «مدن للحزن و يوم للفرحة».

- أن يتجرأ الإنسان على إجترار ورقة نقدية ترسم قراءته الشخصية لأثر أدبي، أن يتخلص من ضوابط الإختصاص المقررة، أن يساهم من موقعه في دفع الآخر⁽¹⁾ إلى النكوص وفك القيود التي تحول دون تطلعه إلى أخذ موقع يرتقي به من دائرة دَقِّقِي المعرفة ويدفعه إلى سلك الدروب الوعرة التي تصلّه بالمهموم المحورية لثقافته الأم، وكل الثقافات التي تُثَمُّ لها بصلة، أن يعمل على فكّ طلاس نص (المنفعة) ويجعل منه أثرا مشاعا وحرّيا بالجلد المستفيض وبديلا مستحدثا يتجاوز في العمق نص اللذة الذي يشدنا إلى حقل الممارسة المريحة للقراءة.

إن عملا بهذا القدر من الطموح على ما فيه من مجازفة وضرور لا يجد تبريرا له إلا في الخواء الذي تعيشه ساحة النقد الأدبي في بلادنا.

فالنصوص الشعرية التي ينوثر صدورهما بشكل منتظم منذ أواخر السبعينات لا تجد في اعتقادنا من يُقَرِّبها إلى القارئ أو من يحفّز بها، كصناعات فكرية وجماعية تفري حُبّ إطلاعنا وتشوّقنا إلى مشاركة الفنان بالمفهوم الشمولي. أحاسيسه ومومه الخاصة.

خلاله عن اعتقاده بأن:

«الفن يمثل أسعى المهام والنشاط الماورائي الحقيقي في هذه الحياة»⁽⁴⁾ ذلك أن عالم الإرادة واللذة والرغبة يمكننا من الإقتراب من الواقع الحسي للأشياء والكائنات ويُعطينا من رفع الأمور إلى مستوى المجردات المنطقية ذات البعد السقراطي.

والحاصل أن إهداء «نيتشة» يضعنا أمام أول الإشكاليات التي أراد الشاعر الذي تستقره هذه الورقة الإفصاح عنها من خلال قصيده:

ذلك أن أول اسئلته تتمحور حول ماهية الكتابة الشعرية

مَنْ تَسْتَعْرِضُ الْوَيْحَ
إِذَا احْتَشَكْتَ؟

مَنْ يَوْصِلُ الْوُفَا؟
أَوْ مَنْ يَجِدُ الْذِكْرَى؟
هَلْ حَبِثًا نَحْلُمُ
حَبِثًا نَصْبُرُ
عَبَثًا نَسْتَبْرِمُ؟⁽⁵⁾

والواضح من خلال هذه الأبيات أن موقف الشاعر من هذه المسألة يتناغم بشكل كلي مع الشاعر اللاتيني «لوكراس»⁽⁶⁾ الذي هيأت أعماله لبروز أكبر شعراء العالم اللاتيني Virgile. والذي يعتبر أن الأشكال التي أعطاهما النحاتون للألهة يعود مصدر الإلهام في تحيلها إلى الحلم. كما يضيف أننا لو سألنا أحد شعراء الاغريق حول السر الكامن وراء عملية النظم لتحديث راسا عن الدور الأساسي الذي يلعبه الحلم ويتواتر نفس التصور لدى شعراء النزعة الإنسانية

هَمْزٌ لِلْهَيْبَةِ
وَيَوْمٌ لِلْفَرَصَةِ
مُحَذَّرٌ لِي



الدف - Ali

هذا نصّ لُغْمٌ لشاعر باغت ساحة نقدية خرساء! إكتفت بالثناء على أناقة الطبيعة وجودتها. ثم اردفت ذلك بقراءة برقية سريعة⁽³⁾ حاول صاحبها أن يشير إلى المضمون، ويعرض الى اللغة. دون أن يتيسر له فك الغاز الأثر ورموزه، ومد القاريء برؤية متكاملة حوله.

ثم عمّ الصمت وكرس النقاد والمثقفون في بلادنا مقولة «هم لا يقرؤون الا نفوسهم». الأمر الذي لم يترك أمانا من خيار سوى «التطاول» على ساحتهم لعل السابقة تُرِيكُهُمْ، وتضي حالة الهزال والخصاء النقدي التي يعيشونها.

- لا أجد من مخرج لتقديم هذا النص والالتذاذ بفك رموزه، سوى الإهداء الذي قام به «فريدريك نيتشة» إلى الموسيقار «رشارد فغنر» والذي عبر من

الألمان وخاصة «هانز ساش» Hans sachs⁽⁷⁾ الذي جاء في قصيد له ما يلي:

فألك، يا صاح ما يفعل الشاعر
يسجل ويؤوك أحلامه.

صدّقني: إن الاعتقاد الأكثر رسوخاً لدى الإنسان
يُوحى له أثناء الحلم.
فالشعر ليس سوى تأويل للرؤية العادّة.

وعلى هذا يكون الإنسان المنطوي على حسّ فني.
في تعامله مع الحلم أو الرؤيا - أشبه بالفيلسوف الذي
يسبر حقيقة الوجود. فهو في معايشتها عن قرب
حتى يستخلص منها تأويله الخاص للحياة.

غير أن الصور الجميلة والمشرقة لا تعمل في
مُخَيِّلَتِهِ بالقدر الذي تمكّن منه الرؤى الفاجعة
والعكرة، تلك التي تمثل بُؤراً مظلمة وحواجر مُزعجة
يحتاجها الشاعر في شكل مشاهد حية ومؤلمة، وذلك
ضمن حسّ عابر بأنها لا تجسم سوى الفرضية أو
الاحتمال الأكثر التصاقاً بهاية الأشياء. ولكنّ هنا
لتنبيت هذه الفكرة تلك الأسطورة الإنسانية التي
جعلت من ملك «فريج» Phrygie⁽⁸⁾ خلال القرن VIII
ق. م: ميداس SMidas صياداً يحاول القبض على الحكيم
سيلان معلم اله الخمر ديونزوس. الذي يقع في شركه
والذي يضبط عليه الملك حتى يجيئه عن ماهية الشيء
الأكثر نفعاً للإنسان في القوت؟

فيجب: «أيا الجنس الذكر والزائل يا أبناء الصدفة
والعناء لماذا تُجبرُنسي على أن أتلفظ بكلام لن يمينك
أبداً!

أجود الأشياء في هذا الكون هي أبعدُ عن إرادتك

واحتمالك: أن لا يُقدّر لك أن تولّد، أن لا تُشَيّا، أن لا
تكون شيئاً»

- ويظهر جلياً أن الشراء الرمزي لهذه الأسطورة
الاغريقية القديمة يتمثل في تلك المحاولات اليائسة
والمستديمة، التي لا يكلّ الكائن العاقل إستعادتها
مستعملاً في ذلك جميع غرائزه. علّه يظفر بإجابة
تفتح له أسرار العالم وما بعد العالم الحياة وما بعد
الحياة. وهو دور تبدو «الصنعة» الشعرية أكثر
تَهَيُّؤاً للقيام به لوقوعها المتفرّد ضمن النطاقين
الواعي واللاواعي عبر تجسيم الحلم واجتياف الرؤيا.

1 - النبايع الفكرية للقصيد العربي الحديث

يمرّف الشعر العربي المعاصر عامة الكثير من
الإشارات الرمزية والدلالات الأسطورية التي تعود
إلى النوع الإنساني برمته أي إلى «الميثولوجيا» المقارنة
والمتشابهة في العالم. فالشاعر العربي يكرر تجرّبة
الصوفي، والإنسان الأول والحالم والبديهي والطفل
فيناجي العناصر الطبيعية ويحاور الجهاد ويجعل منه
طرفاً عاقلاً وكان للإنسان قدرة خارقة على الأشياء
وإمكانية الغفر فوق كل سببية وتحقيق جميع أمانيه في
العالم.

وقد جاءت هذه الكتابة الشعرية مشحونة بكثير من
الأساطير التي عرفها الإنسان القديم (بابلياً، يونانياً،
لاتينيا، فرعونياً أو عريباً). كما يمكن أن نقر بنفس
الحقيقة بالنسبة للجزء السحري والأعمال الخارقة التي
يتقاطع مضمونها مع القصص الشعبي مثلاً - وهو حيز
انثروبولوجي في حاجة ماسة إلى تسليط الضوء، حتى

وَعَوْدُكَ بِكَ فِي حَوْلِ الْقِيَامَةِ
قُلْتُ: إِلَى أَيْنَ تَخْفِي بِي يَا جَدِّي؟
قَالَ: إِلَى شَيْطَانِ السَّلَامَةِ
خَلْفَ الْخَرَكَةِ
حَيْثُ الرُّضَى.

أما فيما يرتبط بالمدلول الرمزي لهذا التوظيف فإن الشاعر يبقى وكياً إلى منطلقاته الأصلية التي تعتبر أن الحلم والرؤيا الفاجعة هو أكبر ما يشهد عزمه على الإبداع. كما يشهد الرموز الدينية الثرية بمعان غريبة تقلب مكانتها ضمن شبكة المدلولات التي استبطنها المخيلة الجماعية وهو ما يدخل ضمن نية واضحة في زعزعة الثوابت الأزلية التي أصبحت تلعب دوراً سلباً ومكبلاً بات في حاجة إلى تأويل جديد يصله بالعصر ويجعله إلى عصر كنع.

كما يعمد القصيد إلى استحضار لب المخزون الأسطوري والعقدي الكوني. وتوظيف الدرامي والمأسوي بنية الوصول إلى حقيقة البشري وقدره وموقعه ضمن بقية عناصر الطبيعة:

ويستعيد على طريقته بناء شخصيات «الميتة» فيستلهم التراجيدي الإغريقي عبر كبار عمالقه: إذ يروم أشنات «أوديب» ويستقر مشاهد المأساة وأطوارها الفاجعة، فتتقم الطبيعة لنفسها وتُشيع الأرباب بوجهها وتُقص عن مد الكائن العاقل بحكمها فيمتطي تَرَكَ الخطيئة ويسقط في المحذور

وَحِينَ تُشِيعُ بَدِي عَنْكَ
وَتَنُوءُ بِعَمَى الْكُهُولَةِ
لَا تَبَحْثُ عَيْتاً عَنْ صَوْتِكَ

يكشف عن أغوار لا وعينا ورغباتنا وآمالنا المكتوبة. (9)

على أن هذه الصور التي تحملها عدة إمضاءات شعرية بارزة لا يسمح المجال هنا بتعدادها، تتطلب من القاري، زادا ثقافيا ومجهودا فكريا لفهمها وتتبع رموزها، بحيث يسهل التفتن إلى هواجس وقناعات المبدع، وهو أمر لا غنى عنه لازدهار النقد، القادر وحده على دفع الجدل الإيجابي حول زخم من النصوص الشعرية المعلقة.

وعسوما فإن القصيد العربي الحديث يجترح صوره ورموزه من ثلاثة معاجم كبرى ومتكاملة وهي التراث الميثي الإنساني والنصوص التوحيدية التي تشمل العهدين القديم والجديد والقرآن. وأخيراً مآثر كبار المتصوفة وكراماتهم وكذلك الأسجال الشعبية قديمها وحديثها.

ويتوفر هذا الإناء التراثي على مجال واسع للإلتقاء والتشابه، ويمكن المخيلة من فسحة شاسعة تساعد على وضع هذا المخزون الأنثروبولوجي في صور جديدة وقوالب لغوية محدثة.

أ - كيف يساهم القصيد

في تأسيس الميثية؟

وحتى نتجاوز هذا الزعم النظري سنحاول تعقب هذا التوظيف عبر طرادات القصيد المدروس، هذا الذي يتأش على مستوى أسلوبه اللغوي من مصغي التفسير وجامعي الحديث عامداً إلى استعادة أجواء النص القرآني ذاته:

فَأَذْكُرُ جَنَّتَكَ فِي الْكَابُوسِ

مخاطبتها على قدم المساوات قصد مشاركتها «لذة» السلطة والتفوذ المطلقين. والمثل حقاً هو أن خطيئة مثل هله سرعان ما تجد سبيلها إلى جميع الأفتدة والعقول! أي أنها تعبر عن طبيعة الكائن البشري الأصلية: هذه الطبيعة القادرة على تحويل المدلول السالب للمخطأ إلى مضمون إيجابي يُشدّد على المجاهدة والمكابدة والألم وهو ما يَحْبّ طابع البطولة على مسيرة الكائن تلك التي تصل إلى اعتناها لدى الشخصيات الملحمية والأسطورية، التي تعبر عنها الميثة الكونية بشتى الطرق والأساليب الفنية⁽¹¹⁾. وقد أعاد «غوته» نفس المضمون عندما كَتَبَتْ إبداعاته الشعرية مقولة الخطيئة أو «الإثم»:

لو أَمَسْتُ عَنْ قُرْبٍ لَشَاهَدْتُكَ

أَنْ الْمَوْتَ تَنْحُو بِأَجْهَةِ الشَّيْطَانِ

بَعْدَ لَفِّ خُطْوَةٍ

وَمِنْهَا نَظَافَةٌ جَهْدُهَا.

فإن الرجل يَتَمَقَّبُهَا في وَثْبَةٍ وَاحِدَةٍ⁽¹²⁾

ويرتّب عن هذا الوضع تلك المحاولات الطويلة والمضنية على حرب «التكفير» عن الذنب في المعجم اليهودي المسيحي «والثبوة والمغفرة» ضمن التراث العقدي الإسلامي. حتى تتوفر النفس على نقائها من جديد. وتسترّد صفاءها الأصلي وتتصالح مع الله. فيبني القصيد جسوراً جديدة ليرتبط بالقصص النديني ويختّاف المخزون الصوفي ويستعيد الخرافة الشعبية.

ب- كيف يتعامل القصيد مع

التراث العقدي والمخزون الصوفي؟

- يتميز القصص الديني عامة بقفزه فوق كل سببية

في قوّة الأشياء
لَا تَحْتُ عَيْنًا فِي صَحْرَاءِ الْعُمَرِ
عَنْ حَجَرٍ عَثَرَهُ آخَرُ
لَنْ يَكُونَ بِوَسْعِكَ إِلَّا الْمُضْيُ
إِلَى شِدْقِي الرَّحَى قُدَمًا

أَوْ تَسْلُقَ أَهْوَالَ السَّمْعِ ثَانِيَةً
سَيُؤَوِّلُ الْكَوْنَ إِلَى أَحْوَالِ السَّقُوطِ
وَتَحْدُثُ كُلَّ أَشْيَاءِ الْعَالَمِ
«سَيَسْتَدُ اسْرُّ الرُّوحِ الْمُخْفِ»
فَلَا يَرَابُ صَدْعُكَ
إِلَّا جَبَرُوتِ النَّاسِ

- وليس لهذه الصورة أن تدعي الجديّة والتفرد بقدر ما يهيمها أن تمثل حلقة وصل بين البينوع الأصلي: أي شخصيات المسرح التراجيدي، وأبطال ملاحم الميثة الاغريق، وبقية محاولات التمثّل التي عاينها الأدب العالمي لهذه الشخصيات الأصلية. والتي حفلت بها عدة إبداعات إنسانية من أبرزها تلك التي وضعها الشاعر المسرحي اليوناني «إشيل»⁽¹³⁾ والتي أعاد صياغتها الشاعر الألماني الفد غوته على لسان «برومثيوس» وهو يخاطب الرب:

هَآ أَنَا أَنشَأُ أَنَسًا عَلَى شَاكِلَتِي
جَنَسًا يُشَبِّهُنِي، جَاءَ لِيَتَأَلَّمَ لِيَنْدَبَ مَصِيرِهِ
لِيَتَوَقَّ لَذَّةَ الْفَرْحَةِ
وَكَيْحَقَرَّ قَمَرَكَ مَنِي.

إن ترفع الإنسان عن وضعيته الدنيا ورغبته في الإلتحاق بالملوك بل والإنصهار فيه. تجيله على العُلُوِّ واقتراف «الإثم» عند التشبه بالألّة والتفاوض معها أو

أن يجليها ويتلمسها بقلبه ووجدانه وهكذا وعبر الممارسة والمعاناة أطلَّت الكتابة الشعرية وحتى الشربة في بعض الحالات على عالم اللاوعي وعالم الطفولة «والوهلة الأولى» والتجربة المباشرة والعفوية وهو عالم يقتضي التكثيف والرمزية وتوليد الاقناع ويقفز فوق القيود والسائد والاكراهات المجتمعية.

واستعادت الكتابة الشعرية بالتدرج عالمها السحيق الذي يَصْلُهَا ببيتها الأم التي زواجت بين السحر والشعر: ففي التراث «الأسطوري» العربي نجد أن الشعر وَحْيٌ «من الجن أو وحي من الله وميزة المتفوقين وكلام الكهان بل وصفة عنصرية خاصة بالعرب تميزهم عن بقية الأمم»⁽¹⁶⁾ ومن الممكن لغويا إفتراض علاقة بين الشعر والشعر وأكشعر الذي على الرأس والذي هو موطن الأرواح: وهو الروح أحيانا⁽¹⁷⁾

ثم إن الفلسفة الإسلامية ذاتها قد عمقت هذه الممارسات وشرعت أفضليتها بقياس إلى مناهج العقل المحض:

فالكندي يميز الخيلة بقدرات خارقة على توليد الصور التي لا وجود لها في الواقع⁽¹⁸⁾ (رجال ذو قرون، حيوانات تتكلم...).

أما ابن سينا فقد جنح الى الرمزية في أغلب مؤلفاته⁽¹⁹⁾ واهتم بالحروف وإيحاءاتها: فقد جعل من الماء مثلا رمزا لحيوط النفس من الملأ الأعلى، والشاء للثقل أي الجسم... الخ. وسائر إخوان الصفا⁽²⁰⁾ نفس المنهج وتعلموا من العلوم الباطنية والتعاليم السرية (التنجيم والسحر والخميساء... إلخ) وحاذوا الصوفيين في ضرورة التقية والكتمان واللجوء الى الرمز والتأويل.

لذلك يظهر بطله خارقا بقدراته وسلوكه⁽²¹⁾. كما تحول الأشياء والكائنات إلى أطراف للحوار العاقل (حيوانات وجمادات ناطقة) كما يتوفر السرد على أقوام غريبة الخلق ذات وجوه وأياد كثيرة تعود لأكثر من نوع حيواني واحد.⁽²²⁾

وقد انتفعت المناقب الصوفية من الأسطورة الدينية فهي أقصوصة تجسم بالرمز إيمان البطل الديني وقدرته على الاقتراب التدريجي والشديد من الله وبالتالي تتمص طبيعة إلهية توفر له إمكانية التهامي مع الخالق من حيث الإرادة الحرة والقدر المطلق «أما على المستوى الوظيفي فإن كرامة الصوفي علاج وهي للذات المصابة بقلق الحياء وتعويض للواقع الحسي بعالم خيالي أفضل يخفف التوتر ويقيم توازنا داخل الذات وفي الذات مع صقلها»⁽²³⁾

- ويقينا أن القصيد العربي المعاصر عامة قد تضرّب هذه التجارب عبر إحساس جمعي شامل بتضخم عوامل الإحباط والعجز والخوف. تلك التي سحقت الفكر الحر وهيجت الطبقات التحتية في تكوين الفرد العربي بشكل عام ومتفقيه ومبدع على وجه الخصوص. فشددوا على إمكانية الإنسان في الإرتفاع وتحطى معضلاته عبر «تلميع» التجربة التراثية واستبطان السّات الإيمانية للفكر الديني والتصوّقي أساسا.

- ويتوفر هذا الفكر على حقل لغوي ودلالي يجعل من الكلمة مصدرا للإيحاء ويرتّبها عن مهمتها الحسية التي تعمل على وصف الحالة النفسية وشرحها بوسائل منطقية أو اقناعية مباشرة:

ذلك أن عملية الإدراك تمر من بوابة إستحضار الحالة وإعادة روحها وتوليدها لدى المتقبل ودفعه إلى

- إستلهم الأسلوب السينيغرافي Cinégraphique والتقنيات الخاصة بالفنون والإبداعات الحديثة وحتى الكلاسيكية (التي إبتدعها الخطباء اللاتينيون) تلك التي تحوّل المفردة أو اللفظ إلى مشهد مسرحي أو تصويري مغلق يقتضي إكتناؤه مشاركة المبدع الحالة الباطنية التي انتهت به إلى إجتراف هذه الصورة أو ذاك المشهد

- وأخيرا ارغام المتلقي على تأصيل علاقته بالمفردة العربية الدقيقة والنهل من مَعْجَمِهَا الإرتكازي ونقصد هنا رأسا النص القرآني ومجمل الأدبيات المرتبطة به والتي إبتدعتها الثقافة العربية الإسلامية خلال مرحلة الطَّفَرَةِ والريادة الحضارية.

أ - ترجمة ذاتية أو

Auto biographie

يخضع النص إلى نية معلنة تقود المبدع إلى موسم رحلته الخاصة . تلك التي عبر عنها القصيد في ثنايا العلاقة الحسية التي ربطته بالجنس المغاير وذلك من خلال نموذجين متناقضين على مستوى الطبيعة وأسلوب المراجعة الذي يقتضيانه.

وعبر هاتين الرحلتين اللتين طلسم التكتيف محتوما يسوق الشاعر رَحْطاً من الذكريات التي تتواتر في شكل خواطر مشتتة ومبعثرة وذلك قصد إستحضار أجواء الزهرة الأولى بعالمها الخاص والحميمي إلى نفس المبدع وهي أريحية لا تعكرها سوى الكوابيس التي ينشط ضمنها الأنا الزجري والضمير الأخلاقي ومكبلات السلف وأسابره التي تجهض الإنطلاقة وتعد بالثبور:

- سَأَتَاكِي طِفْلَ السَّابِعةِ

وضمن هؤلاء الفلاسفة والأدباء يبرز التوحيدوي كعينة نموذجية لهذا المنحى ذلك أنه يرى أن «الوحي أرفع من العقل وأثقل للناس»⁽²¹⁾. ويفهم التكاليف والتعبادات فيها باطنيا: فقد وضع كتابا في الغرض وسمّاه بالعنوان التالي: «للحجج العقلي إذا ضاق الفضاء على الحجج الشرعي» وهو ما رماه في زمرة زنادقة الإسلام.

وعموما فإن الشعر المعاصر عامة يكشف عن معتقدات قديمة حول الإنسان والكون والأرواح ويلتقي مع الصوفي دون وهي ولا قصد عند جذور التجارب الأساسية ومنبع الرموز. وهو ما يجعلنا على الاسناد الفكري الذي ينهل منه الإبداع الشعري والذي تَزَعُمُ عدة تجارب معاصرة تطويره واكسابه بُعدا عالمي وإدراجه تَبَعاً داخل بوتقة الحداثة⁽²²⁾.

- فهل توقّرت ضائقة مُصَنَّف «المدن الحزينة» وقرينته على هذا المستوى؟ وهل توصّل إلى توظيف المخزون التراثي بأسلوب يمدعي الجِدَّةَ معياراً وألقاً؟

2 - مقارنة نقدية

إن القصيد الذي بين أيدينا والذي يضم 129 ص يتوفر في اعتقادنا على مجموعة من الخصائص التي تكسبه سيمية التفرد: وهي مميزات يمكن تبويبها كالآتي:

- النظم القصصي الذي يخدم نية الشاعر في رسم ترجمة ذاتية أو Autobiographie. تعكس أهم التحولات التي عايتها رحلته الخاصة على الصعيدين الحسي المباشر والباطني المجرد.

ويقتنع «بمكرمة اليأس» وهو ما يشير إلى اكتمال التجربة الأولى وبداية رحلة الإنعتاق:

لَنْ أَغْسَرَ شَيْئًا
لَوْ رَدَّتْ عَلَى الْبَحْرِ
مَنْغَبَةُ الْبَحْرِ
وَأَخْشَرْتُ حُرِّيَّتِي (26)

وهكذا فإن الشاعر لا يتعامل مع اليأس في مفهومه السالب والإحباطي بل يدرك أن لا خيار أمامه سوى مصارعة الأقدار التي تنكرت لطبي البده والوهلة الأولى، وسامته خسفها بإنكار حقه البديهي في الإنتساب، ثم بإطفاء نور المقلدة وحشره داخل عَيَابِ العنة:

عَيْنًا لَا يَكُونُ أَمَامَهُ
إِلَّا الْفَنَاءُ أَوْ الْمَوْتُ حُبًّا
مَاذَا يَخْتَارُ

قَلْبُ الْغَيْرِ الْمَخْلُوعِ
عَنْ عَرْشِ الْقَرْحَةِ الْأُولَى
فَرَّتْ مِنْ يَدَيَّ شَمْسُ الْأَقَاقِ
فَلَنْ أَسْلِمَ عَمْرِي لِلرَّيْحِ
وَكُنْ أَرْجِعْ عَنْ غَيْبِي
وَلَنْ أَتَحَنَّنَ فِي بُؤْسِي
الْفَتِ أَحْزَانِي الْمَوْدُوَّةُ
كَوْنُ الظُّلُمَاتِ

ولكنني أَنَسَّ عَذْبُ شَوْقًا إِلَى مَوْطِئِ قَدَمِي فِي
الْحَيَاةِ (27)

ولعل هذه الرغبة الجائعة في إقتلاع موقع «العادية»

يُنْزَلُ فِي قَلْبِ الْكَسِيَّةِ
صَمَامًا لِإِسْقَاقِ الدَّمِ
سَاتَادِي طِفْلُ السَّابِغَةِ
يَشْجِدُ فِي حَدِّ الصَّيْفِ الَّذِي
أَوَاهُ مِنْ زَمْهَرِيرِ الْيَقِينِ
وَرِيحِ الشَّعْرِ نُبُوَّتِهِ (23)

ضمن هذا النسق ينتزل السرد وتلخذه المأساة كاملة أبعادها ويركب الشاعر حلقات الذكرى التي لفها إسمت المدن الحزينة:

مُدُنٌ ... لَا تُغْرِيلُ شَمْسَ الْفَتَاءِ
وَلَا تُغْفِرُ لِلرَّيْحِ جَدَائِلَهَا
حُلُمُهَا لَمْ يَوْسُدْ إِلَّا
أَحْضَانُ الْمَوْسَمَاتِ
وَكُلُّ دَهِي خَصِي (24)

ثم يفتي معربا تجرسته الأولى مُستجلبا ردعاتها ومُتلمضا مرارة أنخابها جاحلا من يأسه حجة على بطش الأيام التي انكرت حقه في الإنتساب.

مُكْرَهَا يَسَاقُ مِنْ نَلَرٍ إِلَى نَلَرٍ وَمِنْ مَعْنَةٍ إِلَى أُخْرَى

إِنِّي وَخَطَايَا نَجْسُ
طَرِيقِ الْجَنَّةِ ، وَالْجَنَّةُ أَوَّلُ أَنْثَى
تَسْتَمْتَعُ فِي وَمَنِي تُسْرِقُ فِي كَيْفِي
فِي كَيْلِي الْمَقْهُورِ. (25)

إلى أن يَنَزَّ وهمه الطائش ويب «غلوها المدن» «هذا الجسد الظل» الذي يستمرته صباحا ليستعديه مساء

النص سوف تُنصَّصُهُ ثم تُبليه مراوة الشك وتقدير
الضمير. وإن تمكن الشاعر من تجاوز تحجر الفكر
بالقطع مع الطلاء المزيف للرؤية المودجة:

أَعْرِفُ أَنْ يَبِينِي وَبَيِّنَ الْمَتَى
زَمَنًا مَوْخُوعًا

بِالْقِسْمِ الْكَأْدَاءِ
وَأَلْفًا مَسْنُودًا بِالْأَنوَاءِ
لَكُنِّي سَوْفَ اسْرِقِ
نَارَ الرِّبَةِ
وَلَمْ نَبَاحِ الْحَبِي
وَلِكُنَّ مَا يَكُنَّ

يَا رِفَاقَ النَّجْهِ وَالْإِغْرَابِ (29)

هذا عجز عن مواجهة الضمير الجمعي وتجاوز
أسباره الخائفة التي تحولت إلى كوابيس فاجعة تروق
الشاعر وتعدده بالويل وبالهزيمة وتغارس ضده كل
أنواع الضفط والتفريع.

فِي الْهَرِيمِ الْآخِرِ مِنَ الْوَعْدِ
كَانَ أَبِي الْمُتَبَرِّعِ مَنِي فِي الْمَوْعِدِ
يَغْمَسُ فِي حَبِّ النَّكَائَةِ رِيشتَهُ
يَكْتَسِبُ فَوْقَ ظِلِّ يَدِي
مَا اغْتَنَى عَنْكَ الْحَبُّ
وَمَا كَسَبَتْ يَدُكَ
فَأَنْتَظِرُنِي فِي مُنْحَى الْأَيَّامِ
بِعِلْمِ الْعَدِّ (30)

ولعل هذه الوضعية التي تردى فيها الشاعر تحيلنا
ومن خلال مضمونها الشخصي والضييق على أزمة

وتجاوز التهميش المفروض منتهي إلى أسنى حالات
التجلي تلك التي مستظلم داخل أحداث التجربة
الجديدة أين ستلعب المرأة دورا بطوليا يقلب أصول
المنظومة التقليدية المبنية على تمجيد الذكورة دون
سواها:

زَمَنْ هَذَا لَمْ وَعَدَ بِالزَّمَنِ
فِي حِمَى لِحِظَةٍ
تَنْقُصُ مِنْ جَنْبِهَا
هَذِهِ الْقُبُورَاتُ الْمُنْدَسَةُ
فِي أَهْشَابِ الْكَلِمَاتِ
تُنْبِيهِ قَلْبَكَ بِالْمُسْتَقَرِّ الَّذِي
يُجْرِي لَهُ كُلُّ كَوَاكِبِهَا...
إِنْ لَمْ تَصْدُقْ رُؤْيَاكَ الْآنَ
فَبَشِّرْ دُنْيَاكَ بِغُلُودِ الْعِلَاقِ
وَبَشِّرْكَ بِانْتِصَارِ الْمَذَكِّ (28)

وتقدر الأنتى أين يفشل الزمن وتتصب بلسما
يضمده الأوجاع «ويُغْنِي عن الإنساب». وتذكر
صورها البائسة والعقيمة تلك التي غابتها الرحلة
الأولى. وتتجلى عبر امثل صورها، وتخترق حدود
الإمكان وتبلي لغة الزمن. وليس للمتلقى أمام مثل
هذه المكاشفة إلا أن يشيد بروية المبدع التي تشدد على
الدور الإيجابي للأنثى وإخراجها من خانة الشهوة
وأصفاد الجسد. وإكسابها ميزة المبادرة التي باتت من
الأبعاد الذكورية والتي عمل الضمير الجمعي عبر
تقاليد وعاداته على إثباتها على الصعيدين الحسي
والجسد.

وعموما فإن التواتر الإيجابي الذي ستعرفه بقية

المبدع والمثقف العربي عامة تلك الأزمة التي جعلته عاجزا على استيعاب الحداثة تلك التي حاول تشريحه عبر مطابقة كل الصفات التي عرضت عليه دون أن يصل في النهاية إلى تلك ناصيتها أو امتلاك أدواتها. ومن مؤشرات هذا الفشل التشديد المكثف على الهوية بمحتوياتها الإنغلاقية التي تعادي الجديد والتجاوز. وهو موروث يُعبر عنه النص من خلال إستحضار سلطة الأب عبر «العَمَّة»

إِلَيْكَ الرَّجْعِي

يَا عَمَّةَ الْكَابُوسِ

وَهَذِهِ الْأَحْدَاثُ الْمَمْنُورَةُ

فِي مَاءِ الْوَسْوَاسِ الْخَتَّاسِ

سِقَانُ قَمَحٍ

تَطْفُو عَلَى سَطْحِ الرُّوِّيَةِ

إِخْرَاجُهُ أَمْ أَهْدَارُهُ (31)

مُتَمِّيًا إِلَى أَقْدَارِ الْجِيلِ الْمَرْعَبَةِ الَّتِي سَتَجْصَلُ مِنْ مَحَاوِلَاتِهِ لَهَا أَزْلِيًا بِاتِّجَاهِ السَّرَابِ.

... قُلْ كُتِبَ عَلَى سُلُوكِ

أَنْ لَا يَطْلُؤُوا أَرْضًا يَتَّبَاتُ

وَأَنْ لَا يُسْقُوا

إِلَّا مَنْ يُنْبِئُوكَ السَّرَابِ

وهكذا فإن الشاعر قد إجتاف من تجربته الذاتية صورة من مأساة الإنسان في مواجهته لنفسه وفي مواجهته للآخر. واستعاد عبر الكلمة الشعرية سيرته الذاتية وترجم برهافة حس الشاعر عن معاناته التي وإن تفرّدت في مضمونها الخاص فهي لا تخرج عن مأساة جيل آمن بالخلاص والإنعتاق ولم يحن في

النهاية سوى مرارة الهزيمة وفضاعة التجني...

- واعتبارا لهذا المنظور يمكن رفع النص إلى مستوى الرمزية وإفراض الرحلة الذاتية التي تخوم حول نموذجي الأثنى العقيم ونظيرتها المعطاء. صورة فنية لتجربة الجيل الذي يترد إليه شاعرنا: ذلك الجيل الذي إلترم خطأ سلوكيا وفكريا وأمن بقيم إنسانية فاضلة سرعان ما أبلأها التحنط المذهبي الذي كرسه ممارسات الشبيبة اليسارية عامة والنتائج السلبية التي انتهت إليها علاقاتها مع الجهاز الرديعي للسلطة ثم مع المجتمع الذي حافظ على إحترازاته من هذه المجموعة وتشبث بنواميسه وأفكاره الموروثة.

وقد أفضت هذه الوضعية إلى زرع الشكوك حول هذه التجربة فتعلقت الأصوات المنادية بتجاوزها، عبر رد الاعتصام إلى النقاسفة الأم والتصالح مع التراث. ويدخل هذا النص في اعتقادي ضمن هذا التمشي، إذ يكرس هذا الإندفاع نحو المنابع الأصلية وتشرب مضامينها الأساسية. ثم تطعيمها بمجمل الزاد المعرفي والجمالي الذي تم التواصل معه من خلال إبداعات الثقافات الإنسانية الأخرى.

ويرز هذا التطعيم خاصة من خلال الأساليب الجمالية التي إعتدتها المبدع والحفريات اللسانية التي قام بها في مستوى اللفظ أو التركيب.

- ب - «إستيتيقا» النص الشعري

* في جمالية المشهد والصورة

إختار صاحب المدن لترجمته الذاتية قالباً جمالياً يحيلنا على مجموعة من الفنون فيها القديم وفيها المستحدث، وضعت تقنيته لخدمة الشكل الجمالي للقصيدة:

أو أيضا
شرقُ الرأس الطيب
كَانَ اللَّيْلُ وَدُومًا
رُؤُوسًا بِالْقَبَّةِ
وَالشَّمْسُ الْمَرْلُوعَةُ عَرَبًا
فَوْقَ لَوْنٍ قَمِي الْمَمْفُولِ
بِأَمْوَالِ الْكَدْرِ
تَحْمُضُ جِبْهَتَهَا لِلْمَصِيرِ
بِأَبْهَةِ تِمَالِ شَرْمِي
وَعَلَى أَرْهَاءِ بَنْفَخِ سَاحِرٍ
فِي تَلَايِبِ الْجَبَةِ
فَإِذَا هِيَ أَتَتْ نَسْرَ
شَقَّتْهَا الْغَبْرَةُ
فَاجْتَسَتْ خَوَائِفَهَا وَكَوَادِمَهَا
وَالْخَلِيقَةُ تَحْتَ جَنَاحَيْهَا
حُطَّةٌ شَرَكٌ
تَصَلِّي بِاسْمِ الْخَيْرِ وَالْكَثْرِ
سَجْدَ الْأَكَاذِبِ وَالْحُجُبِ⁽³⁴⁾

كما حافظ الشاعر ضمن خبايا ذاكرته على صور
الطفولة تلك التي إنكفأت عليها المقلة بعد انطفاء
نورها، وادخرتها لقهر عالم العتمة وتحدي المبصرين .
ثم أن تبويات الفنان قد أضافت إلى هذه الصور ثراء
فنيا تجاوز في بعض طرادات النص إمكانات العدسة
وتقنيات الحُدْع السينمائية - Le Trucage cinématographique -

ويأخذ المشهد في شعر محمد فوزي الغزي صورا
وتعبيرات وسطية بين العياني والمجرد . كما ينشئه
الشاعر - وهنا تكمن خصوصيته - مشاهد جديدة قلما
تجد نظائر لها في عالم المعايينة الحسية ذلك أن اعتياد
جانب التهويم Le Fantasma يربو بالتعبيرة إلى مستوى
المكاشفة القلبية التي تفترض أن يقتحم المتلقي العالم
الحميمي الخاص للشاعر وَيُفَكِّ الْغَازَهُ الْمَقْفَلَةَ :

قَالَ الْمَلِكُ الْمُنْتَزِلُ
فِي تَهْمَةِ الْأَخْطَافِ الْقَضْفَاضَةِ
وَعَدَاوِي الصَّفْصَافِ
تَغْلِي عَلَى مَهْلٍ
فَرَوْ الْقَمَرِ الْمَتَهَالِكِ
فَوْقَ دَوَائِبِهَا
الآن تَحَفُّ مُوَازِنُ الْأَرْضِ
لَكُنْهَا لَا تَسْفُطُ
فِي ظُلُمَاتِ أَلْهَاوِيَةٍ
بَلْ تَخْلُقُ فَوْقَ السَّحَابِ
وَحِينَ تُحُطُّ عَلَى كَتْفِي
يَتَلَقَّهَا بَرْدٌ مِنْ سَلَامِي
وَأَيَّاتٌ مِنْ رِضَى الْأَلْبَابِ⁽³²⁾

كما يعمد الشاعر إلى توظيف الريشة لضبط مشاهد
الذاكرة التي وإن بدت غريبة فإن توفرها على جانب
الجدّة يرفعها إلى مستوى الإضافة الفنية :

كَانَ الْأَنْقُ
أَسَاطِيلًا تَخْرُ الْفَضَّةُ
فِي أَشْرَعَةٍ مِنْ ذُوبِ النُّحَاسِ⁽³³⁾

... كَانَ الْبَرْدُ الْمُنْسَلِّلُ

ثلاثة خصال في الذاكرة والذكاء والحدس أو التنبؤ وهو ما يتطلب من المتعلم تربية حافظته بالإعتياد على قدراته التخيلية.

ويجد هذا الأسلوب تطبيقاً له من خلال إبداع الأديب الإيطالي «دانتى» في الكوميديا المقدسة حيث يعتمد الكاتب إلى جمع أو قل جرّ الخطايا والأثام التي نجر مقترفها إلى جهنم داخل حلقات منطقية مترابطة يسهل على المتلقي تحسسها ذهنياً وبالتالي جره إلى الانضباط الأخلاقي واحترام تعاليم المسيحية وقيم عصره عامة.

ومع القرن ١٧٧ عشر انتعشت المذاهب الباطنية والعلوم الخفية والخيماء وتم إكتشاف الحروف المروغرافية ذات المشاهد والأشكال الغريبة والحاملة لحكم خارقة. وهو ما أنشأ بالتدرج تقاليد مغلقة أو «مقفلة»⁽³⁶⁾. وقد شُفّعت هذه التحولات ببروز المذهبية العبروية Hébraïque في شكلها القبلائي Labale الذي يفسر التوراة «صوفياً» أو رمزياً حسب تقاليد القدامى. ولعل هذا الترميز «الصوفي» المجازي للعهد القديم، هو الذي جعل المتدين إلى هذه المذهبية ينشؤون صورة للكون تتجاوز إطار (النشكونية) وتعطي للمعرفة مجالا أرحب وأعمق يجعلها تتشأش مع التصور الإلهي للنشوء والخلق. والمهم هنا هو أن الوصول إلى هذه المنهجية المعرفية يقتضي تطوير الذاكرة وتحسين القدرة على التذكر.

ونحن نعثر على نفس المفاهيم والمعاني ضمن النص الأصلي للديانة الإسلامية فقد اعتمد هذا النص على التركيبة اللغوية العربية ذات المدلول الدقيق لتحرير خطابه وتجهيم معانيه وهو ما يفترض أن اللغة العربية قد وصلت إلى حد كبير من التطور الداخلي بلغ حد

أَسْكَكَ تَنْحَرَقُ
فِي شَرْكَ الْجَمَرِ
وَالشَّجَرِ الْمُسْتَوْحِشِ
فِي عَيْبَةِ الْقَمَرِ
يَفْهَمُ فِي رَجَاجِ النَّافِذَةِ
عَرَبِيَّةُ فِي دَمِ الشَّمْعَةِ
وَيُرَاقِصُ وَرْدَ نَهْجِهَا
وَهِيَ تَرُسُّسُنَا
بِالظِّلِّ خَيْالَيْنِ
يَقْتَسِمَانِ الْجِدَارَ⁽³⁷⁾

وعموماً فإن علاقة الصورة بالذاكرة تعيدنا إلى علم الخطابة في التاريخ اللاتيني الذي يشدد على دور الصورة في عملية التذاكر معتبراً أن المفردة يمكن أن تأخذ شكلاً مرثياً «فالشعر لوحة بالكلمات والرسم قصيدة مصورة».

وقد اعتمد الخطباء على هذا المبدأ لبناء تصور داخلي يفقد الذاكرة في علية استعادة محتوى الخطاب. ويتفق التجسيم الذهني بشكل كامل مع قواعد فن البلاغة أو الخطابة. ذلك أن الإقناع اللفظي يستوجب صورا وتجهيمات منطوقة تُجبر الخطيب على الإستعانة بعدة تقنيات من بينها مثلاً الإستعارة والمثل أو الحكمة Parable وكذلك التعبير المجازي. وتبرز قدرات الخطيب في تمكنه من الربط بين الصور وبالتالي خزنها داخل الذاكرة واستعادتها متى شاء ذلك.

وقد استوحى «علماء» العصور الوسطى وبعثاته عن الخطباء اللاتين هذه القواعد وأخذوا عن «ميسرون» (توفي سنة 43 ق.م) إعتقاده بأن مزية الحذر تتطلب

شاعرنا حفيظة التلقي ويرغمه على تمتين علاقته بالمفردة والاصطلاح العربي مستعملا عدة تقنيات لسانية من بينها الكناية والتي تتمثل في التعبير عن مضمون ما باستعمال مفهوم آخر يشترك معه في المدلول أو الرمز: كان يتخذ مثلا من السبب نتيجة ومن العلامة الدالة مدلوله... إلخ وهي طريقة بلاغية تركز على اختصار اللفظ وأخبار الدلالة التي تعلق بشكل سريع داخل الذاكرة لالتصاقها بالمخزون العقدي الجمعي.

من ذلك مثلا:

... للروح المتوارث فيها

هن «نخمة» السنوات «العجاف» .

هن «الريضة» المشوقة

في غيبش «الإشتهاء» (37)

أو

سأنادي طفل السابعة

«يشحذ» في حد «الصيف»

الذي «أواه» من «زمهرير» اليقين

وربع الشعر نبوءته (38)

كما يعمد الشاعر إلى استعمال «المجاز المرسل» وهي صورة بلاغية قوامها ذكر الجزء حين إرادة الكل أو العكس فيتخذ الكثير في مفهوم القليل أو المادة في معنى الشيء والنوع للتعبير عن الجنس Le genre والجزء محل الكل والمفرد في مكان ضمير الجمع أو العكس... إلخ

وهو تصرف يميلنا مرة على تقنيات بلغاء اللاتين وتبنيهم للذاكرة حتى تستحضر تعقيدات النص أو الخطاب

الذووة مع الإجتراحات الشعرية الجاهلية التي سبقت ألائق الشري بقرون. وهكذا فإن بزوغ الظاهرة القرآنية لا يمكن فصله عن التراكمات اللغوية التي عرفتها شعوب الجزيرة العربية والتي بلغت مستوى عاما من التعبير الفني.

وعموما فإن كل هذه التقنيات قد تداخلت محدثة أساليب جديدة حاول القصيد الذي تقرأ هذه الورقة استلهاها واعتمدها في بناء نصه الإبداعي.

* حفريات في اللفظ والتركيب

إن التعامل مع النص القرآني والمخزون التصوفي الذي يسحب على اللفظ معالي باطنية والاستفادة من أسلوبها. جعلت من القصيد منظومة مكشوفة ورمزية ومقتنة لا تخضع للمنطق المألوف وتقفز فوق القيود والسائد والإكراهات المنطقية وهو ما يجعل العطاء الشعري قريبا من عطاء الحلم، أين يتزاوج العياني والمجرد، الخاص والعام، الحالد والفاني عالم الغيب وعالم الشهادة، الأرضي والروحي في الإنسان.

لذلك يجب توخي العقل الفهمي لأشكال الحساسية الشعرية وفهم الظاهرة الشعرية الحديثة من الوجهة الأنثروبولوجية والتراثية البحتة. فهناك مفاهيم ومعان تتلازم في الضمير الجمعي مثل الخوارق وتجاوز الطبيعي وهي معان تعبر عنها الخرافة والأسطورة وتستعيد أجواءها الإجتراحات الشعرية الحديثة والطلائعية.

وتعبر هذه الكتابة أهمية كبرى لامتلاك اللفظ حتى يتسنى إكتناه التاريخ وهو ما يجعل المبدع يُقر أن لا تراث خارج اللغة.

ولتكريس هذا الفهم بل قل هذا الإختيار يستفز

العمل الذي ساهم في تقريتنا من عالم الشعر الحديث
جد إيجابية هذا مع التشديد على أن غايتنا الأولى -
تلك التي عبرنا عنها منذ مفتتح هذا العمل - تتمثل في
دفع «الإبداع» التقدي في ربوعنا وذلك بتطويع الذائقة
والقلم داخل دائرة الاختصاص وخارج قيودها
وبالتالي المواجهة بين مشاغل المثقف وذهنه المختص.

يا أيها العين المخروزة
في حرية الظلمة
اصعدي من سفر الهاوية الأولى
وادخلي الآن في دعوتي (39)
ولأن لكل إسهاب مهما غطت نقطة نهاية فإن
الحصيلة التي نخرج بها بعد أن حاولنا تفكيك هذا

الهوامش:

- (8) «فرحي» على مستوى الموقع الجغرافي تقع هذه المملكة القديمة في
آسيا الصغرى غرب مدينة الأناضول.
(9) «هل زيمور»: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - دار الأملس
بيروت لبنان 1984
(10) «فيل» شاعر يوناني عاش بين 525 و 456 ق. م وضع هذه
مسيرات بشرية من أبرزها بروميثيوس المقيّد Prometheé enchainé
(11) راجع تصنيفات الناقب وكرامات الأولياء ضمن التراث الصوري
والطرائقي الإسلامي. تلك التي تعبر بطريقتها وأسلوبها الخاص عن هذه
الوابع التي نمانتها لدى أبطال الملاحم والتراجيديات الإغريقية داخل التراث
الأشعبي الروماني
(12) مقولة للفاروق الأبيات 3982 .. 3985
(13) حبة موسى - نافذة صالح - السكين الناطق بيد إبراهيم، الرضيع
الناطق في قصة عيسى - إلخ
(14) راجع وصف البراق الذي أسرى بالرسول في معراج النبي للإمام
ابن عباس (مكتبة التعاون بيروت)
(15) «هل زيمور» مرجع مذكور ص 52
(16) الملاحظ: كتاب الحيران الناعرة (تحقيق هارون) ج 1 ص 74-75
(17) «هل زيمور» مرجع مذكور -
(18) رسائل الكندي الفلسفية ج 1 ص 294 وما بعدها.
(19) الإشادات والتوبيخات، حي بن يقظان رسالة الطير، القصيدة
العينية.
(20) راجع عنوان الصفا: رسائل (بيروت 1957) ج 3 ص 62 - 63
الرسالة الجامعة.

- (1) المقصود بالأعسر ليس الفاروق بشكل عام بل المتعلم المختص
والغادر على الإنتاج في حقله المعرفي أو الفني
(2) يعرف «بارطه» نص الثمة بالكتابة التي تنفك في حالة ضباب
والتي تنبئ إلى حد نوع من اللؤلؤ والتي تحمل القاعدة التاريخية والظلمة
والسيكولوجية للفاروق. تترنح مزعجة تحت أذوائه الخبيثة ويقرآنه ومفردة
ملائته بالذمة
Roiand Barthes - Le plaisir du texte, Collection (tel quel), seul 1973 p. 22
Le temps Mercredi (27-9-89) p. 8 - article de K. Ben (3)
Ouane (Mousem El Hozn). De Paouzi Ghozzi. Débuser
Lusure du langage.
Friedrich Nietzsche :
Didicace à Richard Wagner, BeTe 1871 p 20 (4)
Dans la naissance de la tragédie. Paris, GALLIMARD 1949
- Paris Gallimard
(5) محمد فوزي الغزي: مدن للحزن ويوم للفرحة - دار ألف تونس
1989 ص 16
(6) «فوكريس» شاعر لاتيني عاش ما بين 98 و 55 ق م صنف كتاب
الطبيعة في 6 أجزاء. وحاول من خلاله هو خشيّة الإنسان من الأفة وذلك
بتقديم تفسير مادي للكون والطبيعة
(7) «هاتز ساش» شاعر لاتيني عاش فيما بين 1494 و 1576 ينتمي إلى
المدرسة الإنسانية ترك زخا من القصائد والمرويات الشعرية والنصوص
السريّة ذكره نبشته مرجع مذكور ص 95

(21) أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية (تحقيق بدوي ج 1 القاهرة 1950)	(30) * * * 110
(22) انظر تجربة أدونيس مثلا الذي جاء على لسانه في حوار أجرته معه مجلة «النهج» عند صائفة 1989 : لا تضر بلا مرة ما... الخوة في الصايج هي السؤال والبحث وشهوة التغير والتقدم»	(31) * * * 52
(23) محمد فوزي الغزي: مدن للحزن... مرجع مذکور (ص 16 - 17)	(32) * * * 53
(24) نفس المرجع .	(33) * * * 75
(25) نفس المرجع ص 32	(34) * * * ص 106 - 107
(26) * * * 37	(35) * * * ص 31 - 32
(27) * * * 77	(36) مصطلح تم اشتقاقه من كنية هيرمس Hermes التي أعطاه الإغريق للإله توت Thôt المأسس الأسطوري للمذهب الخيميائي السحري La science hermitique الذي عمت عليه تلك الكتابة المغلفة .
(28) * * * 60	(37) القصيد المروس... ص 6
(29) * * * 97	(38) أبيات مذكورة سابقا
	(39) للقصيد ص 64

ميديا

من المروض المتميزة التي قدمت في مهرجانات الصانقة الماضية، لاحظ النقاد والجمهور بصفة عامة عودة قوية للمسرح المنعوت بالكلاسيكي من خلال مسرحية «ميديا» التي ألفها «جان أنوي» وعربها عز الدين القرواشي وقدمتها نخبة من الممثلين المروفين في كتابة دراماتورية جديدة قام بها صبر العيادي والمنجي بن ابراهيم وإخراج أداره المنجي بن ابراهيم. وقد عرضت المسرحية بدهم من وزارة الثقافة والإعلام في افتتاح مهرجان القنطاوي بحام سوسة ثم في إطار مهرجان مسرح المغرب العربي بالمنتير وكذلك في طبرقة وصفاقس والحمامات، ونالت شرف اختتام مهرجان قرطاج الدولي في 18 أوت 1990.

ولأهمية هذا النص الطريف، أردنا أن نطلع عليه قرأه «الحياة الثقافية» في صيفته الدراماتورية المقترحة على فريق العمل المسرحي، سعيا منا لإثراء مكتبتنا المسرحية.

ولكن ... ما هي أو من هي «ميديا»؟

● ميديا ... أحبت بقدر ما قُلت ... خديجة السويسي ... حضور متميز.

يقول المخرج المنجي بن ابراهيم:

«ميديا... موضوع أزي... عندما تطفئ الأنانية على النفس البشرية تبرز ميديا بمخالبها الفتاكة... ميديا، من أجل ذاتها ويفعل كبريائها ومن أجل العالم الذي تريد لنفسها... لا تتورّع في الفتك بمن يعترض سبيلها ولو كان أقرب أقرب أقرانها... وقد أحيت بقدر ما قتلت ويقدر ما حدثت: أحببت «جازون» غازي فورة الكبش الذهبية في الأسطورة اليونانية... إلى حدّ العنف... ثمّ حدثت عليه عندما مال عنها لغيرها... إلى حدّ ارتكاب أشنع الجرائم...»

وتقديم سيرة «ميديا» في المسرح، يعود في الأصل إلى الكاتب اليوناني الكبير «أوريبيدوس» الذي كتب في سنة 431 قبل المسيح دراما تحمل نفس العنوان، اعتبرها الباحثون من أحسن أعماله التي تبين خروجه عن صف «اسخيلوس» و«سوفوكلس» لتقديم أحداث مفزعة في قالب لا يخلو من التشويق والمفاجآت والشاعرية الفياضة المنطلقة من معاورة النفس البشرية.

وقد استلهم عدّة كتاب آخرين من عمل «أوريبيدوس» هذا التوجّه في الكتابة الدرامية في نفس قضية «ميديا»، وقلّبوا فيها وجهات النظر من «سينك» الروماني إلى كتاب عصر النهضة في أوروبا حتى كتاب العصور الحديثة.

وفي سنة 1953 كتب «جان أنوي» الفرنسي مسرحيته هذه التي أدرجها في سلسلة مسرحياته «السوداء» المتعلقة بصفة خاصة على مسرحية «أنطيقون» (1944) و«بيكيت»، أو شرف الإله» (1959).

و«جان أنوي» رجل مسرح لا يميل إلى الفلسفة. فبدل أن يكون مثل «سارتر» أو «كامو» شغوبا

بمواجهة قضايا الوضع الإنساني، غداة الحرب العالمية الثانية، أشر أن يتعرض إليها من خلال إجماعات نفسانية مختلفة. كان ذلك شأنه في مسرحية «أنطيقون» عندما جعل البطلة في صراع ذاتي إزاء مفهومي الحرية والقدّر.

وقد كتب ذات مرّة يقول: «المسرح ما هو إلا وضعية وطبائع وكلهات تسرد مدى ساعة وربع ساعة، ثم تأتي فترة استراحة تباع أثناءها المرطبات» وظل «جان أنوي» في أغلب مسرحياته «السوداء» وفيها لقاعدة «أرسطو» التي تشترط الوحدات الثلاث: المكان والزمان والحركة. فهي قاعدة تمثّل حسب قوله «وصفّة طبع تسمح للكاتب بأن يضغط الحركة الدرامية ولم بحالة عاطفية في وضعية متأزّمة».

وهذا رأي الذي ينطبق انطباقا كاملا على مسرحيته التي هي بين أيدينا. غير أنه - كما دته - لا يتورّع في إسقاط هذه «الوضعية المتأزّمة» على الحاضر... وعلى المسرح. فيجعل بعض الشخصيات الثانوية تنساق إلى تداع لفظي يمس شواغل العصر الحديث، مبرزا بصفته خاصّة عدم اكتراث عامة الناس بصراعات السلطان والأبطال والأساطير والأقدار. فكما كان الحرّاس في «أنطيقون» يلعون الورق غير عابئين بما يجري بين التمرّدة «أنطيقون» والحاكم المتعقل «كريون»، نرى المرضعة وأحد الجنود يفكران في إعادة ترتيب البيت وفي الصّابة المحتملة، بعد أن تهدّم صرح دولة «كورانت» ودمّرت «ميديا» حياتها وحياسة الآخرين.

وقد نقل الأستاذ عزّ الدين القرواشي المسرحية إلى اللغة العربية منذ ما يزيد عن عشر سنوات في ترجمة دقيقة وأسلوب نقي. وظلّ نصّ الترجمة في رصيد

لذلك، قد يكون هذا النصّ الذي نشره اليوم،
إنّما جعل ليقرأ بصوت عال.

«الحياة الثقافية»

مسرحة

ميديا

تأليف جان آنوي

تعريب عزّ الدين القرواشي

دراماتورجيا

سمير العيادي

و

المنجي بن ابراهيم

إخراج

المنجي بن ابراهيم

الشخصيات

1 - ميديا 1

2 - ميديا 2

3 - جازون

4 - كريون

5 - المرضعة

6 - الرجل

وزارة الثقافة والإعلام إلى أن عنّ للمخرج المنجي بن ابراهيم إبرازه إلى جمهور المسرح العربي، ميديا بصفة ملحوظة ازدواجية شخصية «ميديا». فهي زوجة عاشقة وأمّ حنون لكنّها في ذات الآن نمرة متوحشة «يتورّم الشرّ» داخل أحشائها ويحترق على حدّ تعبيرها.

وينطلق المنجي بن ابراهيم في تصوّره من قوله: «الازدواجية الكامنة في كلّ واحد منّا بما في ذلك من تناقضات وتعقيدات نفسية دفعتني إلى إظهار ميديا أخرى من ميديا الأصلية. فكانتّا تطفح من ضلوعها مكشّرة على أسنانها كالنوحشة، تريد أن تصارع كلّ محيطها بما فيه ميديا ذاتها أي ميديا الأصل أو ميديا الواقع بكلّ ما يعنيه واقع ميديا: واقع المغامرة والحياة المسعورة وواقع الكبر والوهن ثمّ واقع الكراهية وحبّ الانتقام...»

وقد حاول الأستاذ سمير العيادي إبراز هذا التصوّر من خلال عمله الدراماتورجي الذي جعل ميديا في شخصيتين حاضرتين على المسرح، متناقضتين، متصارعتين، متآلبتين الواحدة على الأخرى في خطّين يلتقيان في ذروة الانتقام لتدمر الواحدة الأخرى فيكون الدمار عامّاً، جارفاً... كما سعى الأستاذ سمير العيادي إلى تبسيط قراءة الشخصيات الثنائية، فجعل الجنود والحراس والأنبياء ورجال البلاط والرسل شخصا واحداً يمثل «الشاهد» الذي يدرك كلّ شيء يحدث أمام عينيه ولا يستطيع أن يتدخل لإيقاف الحركة السائرة نحو الانفجار.

ولعلّ السمة البارزة في عمل الأستاذ سمير العيادي تكمن كذلك في جعل الحوار يتنفّس حسب نسق كلّ شخصية في وضعايتها المختلفة، مضفيا بذلك حيوية وعفوية ودقّة في التعبير كان الممثلون يرتاحون لها، وكان المتفرّجون يستيقظونها كما لو كانت لغة يومية.

عل الركع، عند ارتفاع الستار، ميديا والمرضة أمام عربة سكتي موسيقى وأغانٍ تسمع من بعيد. المراتان تُصفيان.

- ميديا 1 : أسمعين؟
المرضة : ماذا؟
ميديا 1 : السعادة ... نحوم حولنا ...
المرضة : الناس في المدينة يغنون. لعلهم يحتفلون بعيدٍ من أعيادهم ...
ميديا 1 : أكره أعيادهم. أمقت فرحهم ...
المرضة : لسنا منهم (صمت) ولا هم منا (تتحرك نشطة لترتيب الأوعية) العيد عندنا، يأتي مبكرًا، في الربيع ... ترصع الفتيات بالازهار شعورهن ويصيف الفتيان بدمائهن القانية وجوههم. في الصباح الباكر تبدأ مباريات المصارعة، بعد تقديم القرابين (تذكر) ما أجل فتيان «كولشيد» عندما يتصارعون!
ميديا 1 : أسكتي!
المرضة : بعد ذلك يروّضون الحيوانات الوحشية طول النهار ... في الليل تضرع نيران كبيرة أمام القصر ... قصر والدك نيران كبيرة ذات السنة صفراء يفوح منها شذى الأعشاب العطرة ... نسيتهما ، أنت، يا بنيتي، رائحة أعشاب بلدنا؟
ميديا 1 : أسكتي، أسكتي، يا امرأة!
المرضة : أنا تعبت. هربت والطريق طويلة، طويلة ... لماذا، لماذا غادرنا البلد، يا ميديا؟
ميديا 1 : (تصرخ) غادرت بلدي ... لأنني كنت أحب «جازون» ... من أجله خدعت أبي وقتلت أخي ...! اصمتي، يا امرأة، اصمتي ... أتظنين أنه من المفيد أن يعيد المرء ذكر مثل هذه الأشياء؟
المرضة : كان لك قصر ... جذرائه من ذهب ... والآن ... ها نحن جالستان (صمت) كأننا شحاذاً ... قدأم هذه النار التي ما تزال تفر وتنفق ...
ميديا 1 : اذهبي وآتينَا بحطب. (تنهض المربية وهي تسأل ثم تبتعد، ميديا تصرخ فجأة) أنصتي! (تنهض) وقع خطي على الطريق.
المرضة : (تصمت، ثم تقول) لا. إنها الريح. (تعود ميديا فتجلس القرفصاء. تسمع الأغاني من جديد) كفي عن الانتظار، يا قطني، لقد أضتكت الهموم. لا

- شكّ أنّهم دعوه، إن كان هناك عيد. إنّه يرقص، «جازون»، يرقص مع بنات «باسلاج» وأنت وأنا ننتظر هنا.
- ميديا 1 : (بصوت مخفوف) أخربي، يا عجوز.
- المرضعة : ها أناي سكتُ. (صمت تركع على يديها ورجليها لتنفخ في النار، تسمع للموسيقى)
- ميديا 1 : (قجاة) شمتي.
- المرضعة : ماذا؟
- ميديا 1 : نتونة السعادة انتشرت حتى وصلت إلى هذا المرتفع رغم أنّهم حبسونا بعيداً عنهم في حظيرة... كالمواشي... يخافون أن نسرق دجاجهم في الليل.
- (تنهض وتصرخ) ما بهم يفتنون ويرقصون؟ هل أغني، أنا، هل أرقص؟
- المرضعة : هم في بلدهم وبين عشيرتهم... انتهى نهارهم (فترة من الزمن، لمعلم) أتذكرك؟ كان القصر أبيض في طرف المشي الذي تحيط به أشجار السرو. عندما تعود من نزهاتنا الطويلة... كنت تسلمين حصانك إلى عبد ثم ترعنين على الفراش. عندئذ... أبادي حواريك ليغسل جسمك ويلبسك أثوابك. أنت السيّدة وأنت الملك، ولم يكن هناك ما يمزّ عليك أو يصعب... كنّ يخرجنّ لك الفساتين من الصناديق فتختارين، هادئة عارية، بينها الجوّاري الأخريات يدلكن جسمك بالزيت المعطر.
- ميديا 1 : أسكتي... أيتها الغيبة. أظنّين أنّي انحسرّ على فقدان قصر وفساتين وعبيد؟
- المرضعة : الفرار، الفرار دائماً... منذ ذلك الحين!
- ميديا 1 : كنت أستطيع الفرار في كلّ حين.
- المرضعة : الآن نحن مطرودتان، معذبتان، محقورتان، لا وطن لنا ولا بيت...
- ميديا 1 : محقورة، مطرودة، معذّبة، لا وطن لي ولا بيت... لكن... لست وحيدة.
- المرضعة : وتجريّتي وراكم وأنا... إذا متّ أين تركيتني؟
- ميديا 1 : في هاوية... في أيّ مكان على حافة طريق، أيتها الشمطاء... وأنا معك، هذا أمر رضى به... لكن لم أرض به لأكون وحيدة.
- المرضعة : إنّه يتخلّى عنك، يا ميديا!
- ميديا 1 : (تصرخ) لا! (تتوقّف حيناً) أصغي!
- المرضعة : إنّه الرّبع. إنّه العيد. لن يمود هذه اللّيلة... كما لم يعد البارحة وقبل البارحة و...

- ميديا 1 : (تقاطعا) أي عيد؟ آية سعادة، تلك التي تنتشر منها، حتى هذا المكان، نونة عرقهم وغورهم الرخيصة وأطعمتهم المقلية؟ ... يا سكان كورانت مالكم تصرخون وترقصون؟ ما هذا المرح الذي يملأ هذه الليلة فيضيق عليّ ويخنقني؟ آيتها المرضعة، آيتها المرضعة، أنا حبل هذا المساء. أنا، أشعر بالخوف، بنفس الخوف الذي كان يستولي عليّ عندما كنت تستلين طفلا من طفلي ... من أحشائي ... ساعديني، آيتها المرضعة! أحسّ بشيء يتحرك في أحشائي كما كان يحدث لي قديما مضى ... وشيء يقول لا لفرحتهم ... شيء يقول للسعادة لا. (تلتصق بالمجوز وهي ترتعد) آيتها المرضعة، إذا صرخت ضعي جمع كفك على فمي ... وإذا غلغلتم ضمّيني إلى صدرك، أليس كذلك؟ لن تركبني أنتعذب وحدي ... أه! ضمّيني إليك، يا مرضعة، ضمّيني إليك بكلّ قواك. ضمّيني، كما كنت تفعلين في صغري، كما كنت تفعلين ليلة أخذني المخاض وأوشكت أن أموت ... أنا، هذه الليلة أيضا، سألد شيئا، شيئا أضخم مني، ينبض حياة وعفا ولست أدري ... هل أنا قادرة على ... (يدخل رجل فجأة ثم يقف).
- الرجل : أنت عيد؟
- ميديا 1 : (صارخة) نعم. قلّ وعجل! إني أعلم أجازون هو الذي أرسلني إليك.
- الرجل : لن يعود؟ هل جرح؟ هل مات؟
- ميديا 1 : يقول لك إنك ... نجوت
- الرجل : لن يعود؟
- الرجل : يقول لك إنه سيأتي. انتظريه.
- ميديا 1 : لن يعود؟ أين هو؟
- الرجل : عند الملك. عند كريبون.
- ميديا 1 : هل سجن؟
- الرجل : لا.
- ميديا 1 : (تصرخ) بل! أهذا الحفل من أجله؟ أطلق! ها أنت ترى أنني أعلم. من أجله؟
- الرجل : نعم. من أجله.
- ميديا 1 : ماذا أقترف؟ هيا، قلّ وأسرع. أنت جريت. وجهك محمر ... أرى أنك ترغب في العودة إلى الحفل فوراً. إنهم يرقصون، أليس كذلك؟

- الرجل : نعم .
ميديا 1 : ويشربون؟
الرجل : ستة براميل مفتوحة أمام القصر!
ميديا 1 : والألعاب؟ والشاريخ؟ والبندق التي تنطلق ممّا إلى عنان السماء . عجل . عجل . عجل ، يا ولدي ، عجل ... قم بدورك حتى تعود إلى هناك لتمرح . أنت ، لا تعرفني . فماذا يملك ما ستقوله لي؟ لماذا يزعجك وجهي؟ تريد أن أبسم؟ ها أني أبسم ... فضلا عن ذلك ، هو خبر سارّ ماداموا يرقصون . أسرع ، أسرع ، تكلم ما دمت أعلم .
- الرجل : سينتزوج كريوز ، ابنة كريون ... حفلة الزفاف غداً صباحاً .
ميديا 1 : شكراً لك ، يا بني! انصرف الآن وارقص مع فتيات كورانت . ارقص بكلّ ما أوتيت من قوّة ، ارقص طيلة الليل ... عندما تصبح شيخاً ، تذكر أنّك أنت الذي جاء ميديا وأخبرها ،
الرجل : (يخطو خطوة) ماذا ... أقول له؟
ميديا 1 : لمن؟
الرجل : لجازون!
ميديا 1 : قل له ... إنّي قلت لك شكراً! (ينصرف الرجل ... تصرخ فجأة) شكراً لك ، جازون! شكراً لك ، كريون! شكراً لك أيّها الليل! شكراً لكم جميعاً! كم كان الأمر هيناً ... لقد تحرّرت ...
- المرضعة : (تقترب منها) يا قطّتي ... يا نمرتي الأبيّة ...
ميديا 1 : خلّيني ، يا امرأة! ما بقيت في حاجة إلى يديك . جاء مولودي من تلقاء نفسه ... بنت ، هذه المرأة . أيتها الكراهية! ما أطيب جلدتك ... ما أرقّ نعمتك ... ما أذكى أريجك! أيتها البنتيّة السوداء ، لم يبق في الدنيا من أحبه سواك .
- المرضعة : تعالي ، ميديا ...
ميديا 1 : (تنصب واقفة ، ذراعها تضام صدرها) . خلّيني إنّي أنصت . لا تكترثي ...
ميديا 1 : لم أعد أسمعهم . إنّني أصغي إلى قلبي ... يا للعذوبة! يا للقوّة الضائعة ... ماذا فعل بي جازون يديه الكبيرتين الحاميتين؟ (صمت) دخل قصر والدي ووضع يده عليّ ... مرّت عشر سنوات ... وها هي يد جازون تفارقني فأسترد أنفامي ... أحلمت؟

- ميديا 2 : (تظهر) هذه أنا. هذه ميديا! لم تبق تلك المرأة المتعلّقة برائحة رجل، تلك الكلية المبطّحة التي تنتظر. يا للعار! يا للعار! خذكي تلتهايان...
- ميديا 1 : كنت أنتظره طول النهار، مفتوحة الساقين، مبتورة... ذليلة...
- ميديا 2 : عليّ أن أطيعه وأن أبسم وأن أتحمّل حتّى ينسط ويرتاح...
- ميديا 1 : كان يهجرني في كلّ صباح ويمعلنني معه... عندما يعود في المساء يردني إلى نفسي.
- ميديا 2 : كان عليّ أن أعطيه فروة الكيش الذهبي... كان يريدّها... أن أكشف له عن أسرار والدي... أن أقتل أخي من أجله... أن أفرّ معه بعد ذلك، مجرمة فقيرة.
- ميديا 2 : فعلت كلّ ما كان يجب فعله... هذا كلّ ما في الأمر. كان في إمكاني أن أفعل أكثر... أنت تعلمين كلّ ذلك، آيتها البلهاء. لقد أحبيت، أنت أيضا.
- المرضعة : أجل، يا ذئبي.
- ميديا 2 : (تصرخ) مبتورة... آيتها الشمس، إن كان حقّا أنني من ذريتك... لماذا ولدتني مبتورة؟ لماذا ولدتني بنتاً؟ لماذا هذان التهذان! هذا الضعف! هذا الجرح المفتوح في وسطى؟
- ميديا 1 : (كأنها تتذكر) لو تحوكت ميديا إلى فني، أما كان له، ذلك الفتى، أن يصبح وسياً وقوياً؟ جسمه... صلب كالصخر، يسطو ويقهر ثم يمضي، ثابت العزم، سالماً، كاملاً لم ينقص منه شيء! أه! لو تمّ ذلك أف يكون بإمكان جازون أن يتقدّم وأن يضع يديه المخيفتين عليّ؟
- ميديا 2 : (تريد أن تضع سكتينا بيد ميديا 1) بل يجد سكتينا في يد كل واحد منا وينشب صراع بيننا يتصر فيه الأقوى ثم ينصرف وقد تحرّر من قيوده (ميديا 1 تفرّج من السكتين وترفضها).
- ميديا 1 : لا أريد ذلك الصراع الذي لم أكن أبتغي فيه إلا أن ألس كتيهه. ولا ذلك الجرح الذي أتضرّع إليه أن يحدّثه فيّ.
- ميديا 2 : (تصيح) امرأة! امرأة! بل كلية! جسد مصنوع من قليل من الوحل ومن ضلع رجل! جزء من رجل! فاسقة!
- المرضعة : (تقبلها) فاسقة ميديا؟ لست فاسقة! كلّاً.
- ميديا 2 : فاسقة كالأعريات!... بل أشدّ جبناً وأوسع انفتاحاً من الأخريات. عشر سنوات.

- ميديا 1 : لكن ... كل ذلك انتهى هذه الليلة، آيتها المرأة. أنا عدت ميديا. ما أطيب ما أشعر به!
- المرضعة : اهذي، يا ميديا!
- ميديا 1 : أنا هذات. أنا لينة عذبة ... أسمعهم كم أنا عذبة يا مرضعة وكيف أتكلّم برقة؟ ... أنا أموت. أنا أقتل بلين كل شيء في نفسي. أنا أخنقه.
- المرضعة : تعالي. أنت تخيفيني. هيا بنا.
- ميديا 1 : أنا ... خائفة ... أيضا.
- المرضعة : ماذا سيفعلون بنا الآن؟
- ميديا 2 : يا للسؤال! يجب أن نتساءل، ماذا ستفعل نحن بهم ... أنا خائفة! أنا خائفة أيضا، لكنني لا أخاف من موسيقاهم ولا من صراخهم ولا من همهمهم ولا من ملكهم القمل ولا من أواصرهم، بل أخاف من نفسي...
- ميديا 1 : (وكانها تنادي من لا يسمعها) جازون أنت جعلت ميديا عجاجم ... ها هي الآن تستيقظ! آيتها الكراهية! آيتها الكراهية! آيتها الموجة الكبيرة النافعة، أنت ... أنت تفلسفني. أنا أبعت من جديد...
- المرضعة : سيظروننا ...
- ميديا 2 : ربّما!
- المرضعة : إلى أين سنذهب؟
- ميديا 2 : سيكون لنا دائما بلد، آيتها المرأة، سواء في هذه الحياة أو في الأخرى ... بلد نكون فيه ميديا ملكة ...
- المرضعة : (تتن) يجب أن نصرّ المتاع مرة أخرى.
- ميديا 1 : سنصرّ المتاع فيما بعد ...
- المرضعة : بعد ماذا؟
- ميديا 1 : تسأليني؟
- المرضعة : ماذا تريد أن تفعل، يا ميديا؟
- ميديا 2 : ما فعلته من أجله ... عندما خنت أبي ... عندما أجبرت على قتل أخي لأفّر ... ما فعلته ببيلياس الشيخ عندما حاولت أن أجعل من جازون ملكا على جزيرته ... ما فعلته عشر مرات من أجله ... لكن ... ما أفعله هذه المرة ... من أجلي أنا!
- المرضعة : أنت معتوهة ولن تقدرني.

ميديا 1 : ما الذي لا أقدر عليه، يا امرأة؟ أنا ميديا! وحيدة مهجورة أمام هذه العربية، على شاطئ هذا البحر الغريب، مطرودة، مفضوحة، مكروهة... لكن ليس في الأرض ما يعز عليَّ أن أناله!

ميديا 2 : (ترفع الموسيقى آتية من بعيد، فيرفع صوت ميديا أكثر منها) فليغنوا نشيدهم... فليسرعوا في غنائه... نشيد زفافهم هذا! فليعجلوا في تجميل تلك الخطيبة في قصرها.

ميديا 1 : ما أطول الزمن الذي يفصل بين اليوم وموعد الزفاف!

ميديا 2 : (صارخة في اتجاه الريح وقد برزت أظفارها) جازون، أنت تعرفني. أنت تعلم آية عذراء تلك التي ضمتها إليك في كولشيد... ماذا كنت تظن؟ أحسبت أنني سأأخذ في البكاء والتعجب؟... أتبعثك في طريق الجريمة والدم... لن أتركك إلا إذا أهرقت دما واقترفت جريمة...

المرضعة : (ترغمي عليها) اسكتي، اسكتي، أنضرع إليك، أحني شكوك في أحساك قلبك، أخفي حقدك. اصبري وتحملي، فهم، هذه الليلة، أقوى منا؟

ميديا 1 : وما يهمني؟

المرضعة : ستنتقمين منهم، يا ذنبي، ستنتقمين منهم يا نمرقي، ستؤذنينهم يوما، أنت أيضا. نحن هنا، لا نساوي شيئا. نحن غريبتان... سارقتا دجاج... يرميها الصبية بالحجارة... انتظري يوما، انتظري عاما، وعمّا قريب تصبحين أقوى منهم.

ميديا 1 : أقوى مما أنا عليه هذه الليلة؟ أبدا!

المرضعة : لكن، ماذا يمكنك أن تفعل في هذه الجزيرة المعادية. كلشوص بعيدة وقد طردت من كلشوص نفسها. وجازون أيضا، هجرنا، فما بقي لك إذن؟

ميديا 2 : أنا

المرضعة : مسكينة! الملك هو كريون. لم يسمحوا ببقائنا على هذه الأرض البائرة إلا لأنه أراد ذلك. فليقل كلمة واحدة... ليصح لهم دمنّا... تجديهم جميعا بخناجرهم وعصيتهم... سيقتلوننا.

ميديا 2 : (بصوت خافت) سيقتلوننا، ولكن بعد فوات الأوان...

المرضعة : (ترغمي تحت قدميها) أريد أن أعيش، يا ميديا!

ميديا 1 : أعلم. تريدون كلكم أن تعيشوا! جازون يحجني لأنه يريد أن يعيش...

المرضعة : (في هيئة تنم عن الندامة والحساسة) صرت لا تحبني، ميديا، صرت لا تحبني ميديا، صرت لا تشوقين إليه منذ زمن طويل! أعلم كل ما يحدث داخل

هذه العربة التي حُشَرنا فيها أنت، طفلاك وأنا... ذات ليلة... هجر مضجعتك... قال إنه يشعر بالحرارة... يريد أن يفرش حشيتة خارج العربة. تركته يفعل وسمعتك تنتهدين غبطة بإخلاء الفراش لك وحدك وأنت تتمددتين... من المعقول أن تقتل المرأة من أجل رجل مازال يضمها إليه... لا من أجل رجل تتركه يغادر مضجعتك في الليل.

ميديا 1 : (تأخذ بخناقها وترفعها بعنف، وجهها لوجه) حذار، يا امرأة! أنت تعرفين أكثر مما يجب، وتقولين أكثر مما ينبغي. أجل! لقد وضعت لبنك وتحملت عويلك ونحيبك. لكنك تعلمين أن ميديا لم تكبر باللبن... لست مدينة لك بأكثر من ديني للمعزاة التي كان من الممكن أن أرضعها بدلا منك... اسمعي إذن: أنت أضجرتني بما فيه الكفاية وأكثر، بما تقولينه عن عظامك المتداعية وقطرة شرابك وشمك التي تدفي لحكم المتعفن... إلى مواعين مطبخك، يا عجوز، إلى مكنتك، إلى تقشير خضرك مع الأخريات... بنات جنسك! اللّمة التي نلعبها نحن ليست في قدرتك... إذا هلكت أثناءها صدفة دون أن تفقه لها سببا فذلك شيء مؤسف... لكن... هذا كل ما في الأمر! (تلقى بها على الأرض بعنف. عندئذ تصرخ العجوز)

المرضعة : حذار، ميديا، هناك أمرٌ يأو. (تلفت ميديا فإذا بكريون أمامها ومعه أحد رجاله).

كريون : (صمت) أنت، ميديا؟

ميديا 2 : نعم.

كريون : كريون... ملك المدينة!

ميديا 2 : أهلا.

كريون : (متأملا وجهها) يشاع خبر جرائمك... النسوة... هنا... في كل جزر هذا الساحل، يحكيها في الليل لأطفالهن... يخوفنهم... أنا سمحت لك بالإقامة مع عربتك بضعة أيام على هذه الأرض البائرة... الآن... يلزمك أن ترحلي.

ميديا 2 : أي ضرر ألحقت أنا بأهالي كورانت؟... سرت دواجنهم؟... مرّضت حيواناتهم؟ سممت مياه عيونهم حين وردت الماء لإعداد طعامي؟

كريون : لم يحصل بعد، لا. لكن... بإمكانك أن تفعلي ذلك... يوما. انصرفي.

ميديا 2 : كريون! أي، هو أيضا، ملك!

كريسون : في علمي... اذهبي إلى كلشوص... ارفعي شكراك هناك.

ميديا 2 : سمعا وطاعة ... أعود إليها ... لن أخيف عجائز قريتك زمنا أطول... لن تأكل ناري أعشاب أرضك الفاحلة. أذهب إلى كلشوص. على شرط: يعود بي إليها ذلك الذي أخذني منها.

كريون : تعنين؟

ميديا 2 : أهد إليّ جازون.

كريون : جازون ضيفي، وابن ملك كان صديقي وهو حرّ في أعماله.

ميديا 2 : ماذا يفتون في قريتك؟ لماذا يمتعون عني النوم؟

كريون : (يتقدّم نحو ميديا 1) نحتفل هذه الليلة بعرس ابتي... ستزفّ إلى جازون غدا!

ميديا 2 : (تقف أمامه حازمة) ادعني أنا أيضا إلى العرس وقدمني إلى ابنتك. أتعرف أنه بإمكانني أن أفيدها وأعلمها الكثير؟ ... أنا زوجة جازون منذ عشر سنوات... هي لا تعرفه... هشة أيام... لا تكتفيها...

كريون : أنا قرّرت أن تفارقي كرائنت هذه الليلة لئلا يحصل مثل هذا اللقاء.

ميديا 2 : وإن رفضت أن أتحرك؟

كريون : ... أبناء بيلياس العجوز الذي قتلته يطالبون برأسك جميع ملوك هذا الساحل... إن بقيت سلّمك إليهم.

ميديا 2 : هم جيرانك... هم أقوياء... أنتم الملوك، من طيبتكم أن تتبادلوا مثل هذه الخدمات... لماذا لا تنقذ في الحال ما تتوعدي به؟

كريون : جازون... طلب إليّ أن أسمح لك بالرحيل.

ميديا 2 : ما أتبلك يا جازون! من واجبي أن أقول له شكرا، أليس كذلك؟ أتراني

معدّبة تحت سياط التيسالين يوم زواجه؟ من أجل من أمرت بقتل بيلياس؟

من أجل الصهر، أيها القضاة الزهراء، من أجل الصهر المكرّم، صهر هذا

الملك الطيب الذي تربطكم به أحسن علاقات ممكنة... أنت تمارس مهنة

الملوك بغير حكمة ولا دراية، يا كريون! ... وسعني الوقت كي أتعلّم في

قصر أبي... ليس هكذا تحكّم الملوك. مرّ بقتلي فوراً.

كريون : (بصوت خافت) ينبغي لي أن أفعل ذلك، نعم، لكنني وعدت! لديك ساعة فقط.

ميديا 2 : (تتصّب أمامه وتحاطبه وجها لوجه) كريون، أنت رجل مسنّ. أنت ملك

منذ زمن طويل. أنت عرفت كثيرا من الرجال والعبيد. حبسك ما اقترفت

من أعمال دنية. أنظر إليّ واعترف بي. أنا ميديا بنت آياتاس. أبي أمر، عند

الضرورة، بفتح الكثيرين ممن كانوا أبراً مني، هذا ما أوكدك لك. أنا من جنسك، من جنس الذين يحكمون ويقررون دون أن يتراجعوا... دون أن يشعروا بالندم. أنت لا تسلك طريق الملوك، يا كريون. إن كنت تريد أن تزوج جازون بابتك مُرِّقني فوراً مع المعجوز والولدين اللذين ينمان داخل العربة. أشعل النار في أجسادنا جميعاً... حتى لا يبقى من ميديا إلا بقعة سوداء واسعة على هذا العشب وقصة تخيف أطفال كورانت في المساء... لماذا تريد أن تموت؟

كريون :

ميديا : لماذا تريد أن أعيش؟ ... لا أنت ولا أنا ولا جازون... له فائدة من بقائي على قيد الحياة في هذه الساعة. أنت تعلم ذلك علم اليقين.

كريون : (يقوم بحركة ثم يقول بصوت خافت) صرت لا أحب إراقة الدماء.
ميديا 2 : (تصرخ في وجهه) إذن كبرت... لم تبق أهلاً للملك! اذهب واعتن بكرومك...

كريون : متكبرة! هاتجة! انظري أنني جئت إليك ألتمس منك النصيحة!
ميديا 2 : لم تلتمسها مني أنت. أنا أهلك إياها! هذا حقّي أنا... حَقُّك أنت... أن تأمر بالسجاني.

كريسون : وعدت جازون... أن أسمح لك بالرحيل دون أن يمسك أذى...
ميديا 2 : (مستهزئة) دون أذى! أنا أرحل دون أن يمسني أذى، أنت تقول! ألا يمسني أذى، أمرائع! يا لها من روعة! ينبغي أن أمحي... أن أفضي وأزول... أن أصبح أنا ظلاً وذكرى، وخطأ مؤسفاً جرح جازون وراءه طيلة عشر سنوات... هذا حلم من أحلامه هو! في إمكانه هو أن يخفي كما يفعل السّاحر... أن يخفي هو وسط حراسك أنت في قصرك أنت ويتوارى هو في براءة ابتك أنت ثم يصبح هو ملك كورانت بعد وفاتك أنت. لكنه هو يعرف... اسمي واسمه مرتبطان على مدى القرون، «جازون - ميديا»! لا انفصال بينهما، لن يفصلا. أطردني، اقتلني... أمران سيان عندي. ابتك تزوجني أنا إذا ما تزوجته هو، شئت أنت أم لم تشأ، يجب عليك أن تقبلي معه. (تصرخ في وجهه) كريون، كن ملكاً! افعل ما يلزم. أطرد جازون.

هو شاطري جرائمي... اليدان اللتان ستمسسان بشرة ابتك مضرجتان بنفس الدّم. أمهلنا ساعة، بل أقل من ساعة. نحن ألفنا الفرار معا بعد كل فعلّة شنيعة. أما صرّ متاعنا... أوكد لك أننا... سيتمّ بسرعة.

كريسون : كلّا أرحلي وحدك.

ميديا 1 : (بصوت خافت) كريون، لا أريد أنا التوسّل إليك... أنا لا أستطيع. لا

- تقدر ركنيتاي أنا على الإنشاء. لا يريد صوتي أنا أن يتذلل. أنت إنسان طيب. أنت لم تستطيع العزم على قتل. لا تأمر أنت برحلي أنا وحدي.
- ميديا 2 : أرجع إلى المنفى سفيتها، أرجع إليها رفيقا.
- ميديا 1 : (مضطربة) لم أكن وحدي عندما جئت. لماذا تفرق الآن بيننا؟
- ميديا 2 : من أجل جازون قتلت بيلياس... خنت والدي... واغتلت أخي البريء أثناء فراري. فأنا له، أنا امرأته...
- ميديا 1 : (مقاطعة) وكل جريمة من جرائمنا، هي جريمته هو أيضا.
- كريون : تكذبن. أنا دققت في كل شيء. جازون بريء، إذا أبعدناه عنك... وقضيته يمكن الدفاع عنها إذا فصلناها عن قضيتك... أنت وحدك تلوثت وأجرت... جازون منا وابن أحد ملوكنا. ربما كان طائشا في شبابه كغيره. لكنه اليوم رجل يفكر مثلنا... عودي إلى بلدك في القوقاز وابحثي عن رجل من جنسك، متوحش مثلك. أتركينا تحت سماء العقل... وعلى شاطئ هذا البحر... الهادي.
- ميديا 2 : (بعد حين) حسنا، سأرحل. وانائي؟ ما جنسها؟ جنس الجريمة أم جنس جازون؟
- كريون : جازون يرى أنها لا يكونان إلا عقبة في طريق مراك. سوف يريبان في قصري.
- ميديا 1 : (في لين) يجب أن أقول شكرا لك، مرة أخرى، أليس كذلك؟
- ميديا 2 : أنتم طيبون... عادلون (في حدة) أنتم لا تشعرون بالكرامية!
- كريون : (غير عاليه بها) ارحلي. الوقت يمر... عندما يرتفع القمر في السماء لن يجمعك هنا شيء. أنا أصدرت أمري.
- ميديا 1 : مهما كنت متوحشة وغريبة... مهما كان ذلك القوقاز الذي انحدرت منه وعرا، فإن الأمهات هناك يضمنن اليهن صغارهن، يا كريون، مثل الأخريات. وحوش الغابة أيضا، تفعل ذلك. ولداي ينامان داخل العربة.
- ميديا 2 : (بينما تتجه ميديا 1 نحو العربة تحاول ميديا 2 صدّها) هذه الصرخات وهذه المشاعر في الليل وهذه الأيدي التي لا يعرفانها والتي تقبض عليهما وتتزعجها مني، ألا تعتقد أن كل هذا ربما كان ثمنا باهظا للتكفير عن جرائم أمهما؟
- ميديا 1 : (تتوقف) أمهلني إلى غد. سأوقظها صباحا كالعتاد وأرسلها إليك (مخادعة... تحاول جر كريون إلى طريق العودة). صدق ميديا، أيها الملك، وما يكادان يأخذان طريقهما إليك حتى أكون قد رحلت.

كريون : (ينظر إليها لحظة ثم يقول فجأة) فليكن! (يضيف بصوت خافت دون أن يتخل عنها بالصر) أنت ترين أنني صرت شيخا. السّاح لك بليلة أخرى فيه مجازفة. إنها فترة من الزّمن تكفي لاقتراف عشر من جرائمك. كان من واجبي أن أرفض دعاءك... لكنني، أنا أيضا، قتلْتُ الكثير، يا ميديا... (ما أن يخرج حتى يتقد وجه ميديا فتصيح به بكلّ قواها وهي تبصق في اتجاهه)

ميديا 2 : فقدت مخالبك، أيّها الأسد الخرف (كريون يقف بعيدا مفكرا).

ميديا 1 : (تلغث إلى العربة) هذان الطّفْلان، تريد أن تتركها ينامان، لأنّ شيئا ما يدغدغك داخل صدرك، عندما تفكر، في المساء وفي قصرِكَ الخاوي، في كلّ أولئك الأطفال الذين قتلتهم...

ميديا 2 : تلك هي معدتك التي بدأت تتدهور وليس شيئا آخر.

ميديا 1 : (إلى كريون) كل الحضر المسلوقة وتناول المساحيق والعقاقير المداوية ولا تثر لنفسك، أنت الرّجل الطّيب.

ميديا 2 : العجوز كريون الذي تعرفه جيد المعرفة...

ميديا 1 : ذلك الإنسان الحزين.

ميديا 2 : الذي لم يلممه أحد...

ميديا 1 : ولم يقدّره حقّ قدره أحد...

ميديا 2 : ذبح ما يكفي من الأبرياء عندما كانت له أنياب حادة وأعضاء صلبة!

ميديا 1 : أنا ميديا، أيّها التمساح العجوز. أنا أعرف من أين تؤكل الكتف ولي خبرة بالخير والشر.

ميديا 2 : اعلم أنّ المرء يدفع نقدا. وأنّ كلّ الضربات مباحة. وأنّ على الإنسان أن

يفضّل نفسه على غيره ويبدأ بإكرامها قبل سواها.

ميديا 1 : مادام دمك الذي تتلج وغدك التي جئت قد حملتك على أن تمنحني هذه اللّيلة...

ميديا 2 : ستدفع الثّمن غاليا (كريون يستند على الرّجل ويبتعد حتّى يغيّب).

ميديا 1 : صرّي المناع، آيتها العجوز! خذي القدر ولقي الأغطية واربطي الحصان إلى العربة. سنرحل بعد ساعة...

(يدخل جازون متبوعا بالرجل نفسه الذي كان يصاحب كريون، تضطرب

ميديا 1 وميديا 2 بينما تواصل المُرْضعة ترتيب الألباش.)

جسازون : إلى أين؟

ميديا 1 : أفرّ يا جازون ... أفرّ ... كالعادة أفرّ ... لكن سبب الفرار لم يعد كالعادة ... السبب تغير يا جازون ... كنت في العادة أفرّ من أجل خلاصك ... خلاصك أنت .

جازون : (يتقدّم نحوها مفكّراً) ... جئت لأراك وحدك .

ميديا 1 : أليّك ما تقوله لي؟

جازون : (مقلّياً النظر في ميديا 1 و2) مهيا يكن من أمر ... عليّ أن أستمع إلى ما تريدن، أنت، أن تقولي لي أنا قبل أن نرحل .

ميديا 1 : لست خائفاً؟

جازون : بلى .

ميديا 2 : (تتجه نحوه برفق وتقول فجأة) دعني أنظر إليك ... لكم أحببتكم! هاجمكم عشرة أعوام . هل أنا مثلك ، يا جازون ، تغيرت؟

جازون : نعم .

ميديا 1 : أراك ثانية أمامي واقفاً ... هكذا ... كما كنت في تلك الليلة الأولى بكوولشيد . ذلك البطل الأسمر الذي نزل من زورقه ... ذلك الطفل المدلل الذي كان يرغب في ذهب فرو الكيش ... كان عليّ ألاّ أدعه يموت . أنظرن أنه أنت؟

جازون : هو أنا!

ميديا 1 : كان ينبغي أن أدعك تنازل الثيران الوحشية وحدك! ... تجاهك وحدك العالقة المنتهتين من الأرض ... المدججين بالسلاح ، وتبارز التّنين الذي كان يحرس القرو ... وحدك .

جازون : ربّما!

ميديا 2 : لو فعلتُ ... لكنّك في عداد الأموات . عالم بدون جازون! كم كان يطيب العيش فيه!

جازون : عالم بدون ميديا! حلمتُ به أيضاً ...

ميديا 2 : لكنّ هذا العالم يحترق على جازون وميديا ويجب أن نرضى به على حاله ... مهيا استجدت نكرويون ليقودني رجاله إلى الحدود ، فإنّ بحراً أو اثنين ، كما تعرف ، لا يكفيان للفصل بيننا . لماذا طلبت إليّ ألاّ يقتلني جنوده؟

جازون : لأنك كنت زوجتي زمناً طويلاً ، ميديا ... لأنّي أحببتك!

ميديا 1 : وهل زال الحبُّ؟

جـازون : نعم!

ميديا 1 : ما أسعد جازون الذي تخلص من ميديا! خلصك هيامك المفاجيء بهذه البطة الصغيرة من كورانت ورائحتها الحامضة الفتيّة وركبتها المضمومتان كركبتي فتاة عذراء؟

جـازون : لا

ميديا 1 : من إذن؟

جـازون : أنت (يمكنك فترة من الزمن، وجها لوجه، ثم تصرخ به فجأة ميديا 2)

ميديا 2 : لن نتخلص أبدا، جازون! ميديا هي زوجتك إلى الأبد! بإمكانك أن تتفني أو أن تتخفني بعد قليل عندما يضجرك صراخي... لكن ميديا لن تخرج أبد الذعر من ذاكرتك! أنظر إلي... هذا الوجه الذي لا تقرأ فيه إلا الكراهية، أنظر إليه بكراهيتك أنت، فالحقد والزمن يستطيعان أن يطمساه، أن يمحياه... لكنك أنت، ستبقى تطالع فيه دائما وجه ميديا!

جـازون : ... سأنساه.

ميديا 1 : أنظر؟ ستروي ظمأك من عيون أخرى وتقتص الحياة من شفاء أخرى وتنال متعتك الحفيرة، متعة الرجال، حيثما استطعت... ستكون لك نساء أخريات... اطمئن... ستحصل الآن على ألف امرأة، أنت الذي عيل صبره على الحياة مع امرأة واحدة. مهما تهالكت في البحث عن تلك المتعة فزئتك لن تظهر بذلك الشعاع في أعينهن وذلك المذاق على شفاههن وذلك الأريج المتصوّع من أجسامهن. أريج ميديا...

جـازون : هذا ما أريد الفرار منه!

ميديا 1 : من الممكن أن تريده برأسك... برأسك القدر... لكن يديك التائهتين تبحتان بالرغم منك، في الظلام... بين هذه الأجسام الغريبة عن قدّ ميديا المفقود... يقول لك رأسك إنهن أصغر منها ألف مرة وأجل! فلا تمنص عينيك عندئذ، يا جازون. كن يقظا محترسا. يداك العنيدتان ستبحتان رغم أنفك، عن مكانها على جسد امرأتك... فتذكران. وتندعشان عندما لا تجدان ميديا. اقطع يديك يا جازون، اقطعها في الحال... أبدلها بغيرها إن أردت أن تعيش من جديد.

جـازون : أنظرتين أنني أهجر لك ألبحت عن حب آخر. أنظرتين أنني أريد إعادة ما مضى مرة ثانية؟ لست أكرهك أنت فحسب، بل أكره الحب! (فترة من الزمن .
ها دائما وجها لوجه).

ميديا 2 : أين تريدني أن أذهب؟ إلى أين تطردني؟ هل أقصد الفاز أم كولشيد أم مملكة والدي أم الحقول التي تغطيها دماء أخني؟ تطردني! أي أرض تأمرني بالذهاب إليها دون أن تصاحبني أنت؟ إلى أي بحار حرة؟ مضائق الجسر حيث مررت ورائك وأنا أخدع من أجلك وأسرق؟ بلاد لامنوص حيث لم ينسني أحد؟ ناسلي حيث ينتظرونني ليشأروا مني لأبيهم الذي قتلته من أجلك؟ كل السبل التي فتحتها لك أنا أوصدتها أنت في وجهي. أنا ميديا التي نقلت عليها الفظائع والجرائم. بإمكانك ألا تعرفني أنت أمّا هم فما زالوا يعرفونني! كم هو محرج، الشريك في الجريمة، أليس كذلك؟ كان عليك أن تركني أقتل كما ترى...

جـازون : سأنجيك.

ميديا 1 : تنجيني. ماذا تنجي؟ أنت تعلم أنك اليوم، قتلت ميديا. ما هي إذن قيمة قليل من دمها؟ بقعة من الدّم على الأرض تُفسد من بعد... رأس متجمّد فظيع في صورة مشوهة ستأري في حجرة في مكان ما. ولا شيء بعد ذلك. أجهز عليّ، يا حازون. صرت لا أقدر على الانتظار. اذهب واخبر كريبو.

جـازون : لا.

ميديا 1 : (بصوت أكثر ليّناً) لماذا؟ أنظنّ أن عضلة تمرّق أو جلدا يشقّ يكون أكثر قساوة ممّا أحمله؟

جـازون : لست أرغب في موتك... موتك هو موتي أيضا. أرغب في التّسيان والإطمئنان.

ميديا 2 : لن تحصل عليها... أبدا، يا جازون... فقدتها في كولشيد، عندما ضممتني إلى صدرك... في الغابة. سواء كانت ميديا حيّة أو ميتة فإنّها حاضرة... أمام فرحك... قائمة بالحراسة... هذا الحوار الذي بدأتها معها، لن تنتهي منه الآن إلا بهلاكك... بعد الحبّ والوثام جاء زمن الشّتم والحصام... ها هي ذي الآن الكراهيّة... أنا أرضى بكلّ ذلك، لكن لا تنس أنت أنك دائما تخاطب ميديا... العالم بالنسبة إليك... هو ميديا... إلى أبد الأبد.

جـازون : أكان العالم بالنسبة إليك هو جازون دائما؟

ميديا 2 : أجل!

جـازون : أنت تسنين بسرعة. لم أجيء لأشاطرك شجار الوداع... هذا الفراش الذي تزعمين أنّه يربطنا إلى الأبد، من ممّا بدأ بهجره؟ من التي رضيت في أوك الأمر بيدين أخريين على جلدها ويرجل آخر إلى جنبها؟

- ميديا 1 : أنا؟
- جـازون : ظننت أنك نسيت أيضا لماذا فررنا من ناكصوص!
- ميديا 1 : انت البادية. جسمك كان يضطجع إلى جنبي كل ليلة... لكن... في رأسك القدر... في رأسك المفلق... كنت تصنع سعادة أخرى، لم تقرأ لي فيها حسابا... من أجل ذلك حاولت أن أبادرك بالفرار... منك.
- جـازون : الفرار كلمة مؤاتية...
- ميديا 1 : ليست مؤاتية. كلاً. كما ترى. (تنظر إلى ميديا 2 التي اقرتت من الرجل)
- ميديا 2 : (تهجم على الرجل وهو مندهش) لم أقدر على الفرار... هاتان اليدان، تلك الرائحة الأخرى، حتى تلك المتعة التي صرت ترفض أن تقدمها لي، لم ألبث أن كرهتها...
- ميديا 1 : (تجمر جازون إلى ميديا 2) ساعدتك على قتل الرجل وأعلمتك بساعة عيجه. كنت شريكك في الاعتداء عليه. بعته لك... أنسيت تلك الليلة التي قلت لك فيها...
- ميديا 2 : إنه هنا، تستطيع أن نصيبه؟ نعال يا جازون! جازون (جازون لا يتحرك)
- جـازون : لا تتحدثي عن تلك الليلة أبداً
- ميديا 1 : كنت دنيشة في تلك الليلة مرتين، أليس كذلك؟ وكنت تحتقرني... تكرهني... بكل قواك... لم يبق لي أن أنتظر منك بعد ما جرى إلا تلك النظرة الباردة، ولكنني توسلت إليك، أنت، لتأخذي معك.
- ميديا 2 : كان جيلاً، كما تعلم ذلك الراعي من ناكصوص. كان شاباً وكان يحبني (تشبثت بالرجل الذي يحاول التخلص ولا يقدر حتى يخلصه جازون بحزم)
- جـازون : ربّما تسرعت بخيانة راعيك هذا وقتله.
- ميديا 1 : (تفاجئه) لقد حاولت، يا جازون، ألم تعلم؟ حاولت أيضا مع آخرين، منذ ذلك الحين... لم أستطع. (فترة من الزمن جازون. يقول فجأة بصوت لين)
- جـازون : مسكينة أنت، يا ميديا...
- ميديا 1 : (تنصب أمامه، هاتجة) أمنعك من الإشفاق عليّ.
- جـازون : والاحتقار... أسمحين به؟ مسكينة ميديا، ميديا المثقلة بنفسها! ميديا التي لا يعكس لها العالم إلا ميديا... بإمكانك أن تمنّي الإشفاق... لن يشفق عليك أحد أبداً. وأنا أيضا، لو علمت اليوم بحكايتك لما رأفت بك ولا رحمتك... جازون الرجل يحكم عليك كما يحكم عليك سائر الرجال. ستظلّين وحدك حتى نهاية الزمن.

- ميديا 1 : نعم ما قلت.
- جـازون : نعم ما قلت! استقيمي، ضمي قبضتك، ابصقي، دوسي الأرض بقدميك... بقدر ما يزيد عدد الذين يحاكمونك ويكروهونك، يزيد كبرياؤك وغبطتك، أليس كذلك؟
- ميديا 2 : لا
- جـازون : أنا أشفق عليك، ياميديا، أنت المرأة التي لا تعرف غير نفسها، أنت المرأة التي لا يمكنها أن تهب إلا لتأخذ، أشفق عليك أنا...
- ميديا 2 : احتفظ أنت بشفتك... ميديا المتخنة بالجراح مازالت تخيف وترعب. أنعلم كل ما أنا قادرة عليه؟
- جـازون : نعم!
- ميديا 2 : (صارخة) إذن... ماذا تريد؟ لماذا جئت فجأة، لتعكر كل شيء بشفتك؟
- ميديا 1 : أنا خبيسة، أنت تعرف ذلك... خنتك كما خنت الآخرين. لست أحسن إلا فعل الشر. أنت صرت لا تتحملني وأنت تتوقع الجريمة التي سأدبرها. حذار! تراجع، استنجد بالآخرين! دافع عن نفسك بدلا من أن تحذق إلي هكذا!!
- جـازون : لا!
- ميديا 2 : أنا ميديا! ميديا هي أنا. إنك غطى.
- ميديا 1 : أنا ميديا التي لم تهبك إلا العار، جازون! كلهم يخافونني فيترجعون... أنت تعرف أنني كل ذلك... إنني عبا قريب سيتهي بي المطاف إلى الإنحطاط والقيح والشيوخة الحاقدة. أودعت نفسي كل ما هو أسود وقبيح على الأرض. إذن... ما دمت تعرف... لماذا تطيل النظر إلي هكذا. أنا أرفض حنانك... لا أريد نظرة عينيك الطيبين (تصيح في وجهه) كف، يا جازون، كف عن ذلك وإلا... قتلتك في الحين حتى لا تنظر إلي هذه النظرة!
- جـازون : (في لين) قد يكون هذا أحسن ما تصنعين يا ميديا.
- ميديا 1 : (تنظر إليه وتقول ببساطة) لا لا أستطيع.
- جـازون : (يذهب إليها ويأخذها من ذراعها) انصتي إلي... لا أستطيع أن أمنعك من أن تكوني ميديا. لكن معضلات المآسي لها حل، مثل غيرها... لا شك أن هناك من يعرف كيف تنتهي هذه القضية. ليس في إمكاني أن أمنع شيئا، إلا أن ألب الدور الذي عهد به إلي على الدوام. لكن الأمر الذي أقدر عليه، هو أن أقول كل شيء مرة واحدة. فالكلمات ليست شيئا يذكر. لكن

يحتّم على المرء أن يفوه بها، إذا كتب عليّ أن أكون ، هذه الليلة ، في عداد أموات هذه الحكاية، أريد أن أموت متطهراً عما عجز في صدري من كذبات. أحبيتك ... كنت وطني ونوري زمنا طويلا ... كنت الهواء الذي أنفّسه والماء الذي كان عليّ أن أشربه لأعيش والحيز الذي أتناوله كل يوم. عندما أخذتك في كلشوص، لم تكوني إلا فتاة أجمل من الأخريات وأصلب. سيئك وحلتك معي صحة الفرو الذهبي ... أذك لك هو جازون الذي تحرّرين عليه؟ أخذتك مثلاً استوليت على ذهب والدك لأنفقكها سريعا وأفنيكها في لهوي وملذات. ثم يقى لي، بعدك وبعد الذهب، مركبي ورفقائي الأوفياء ومغامرات أخرى. أحبيتك في أول الأمر كما تحبين أنت، يا ميديا: من خلال نفسي (شيئا فشيئا يسمع هدير البحر وأصوات البحارة وهم يسمرون صاخبين ... يفتنون ويلعبون بالسيف) هؤلاء الشبان ... كانوا في مقدّمة من تبعوني في خضمّ البحار المجهولة ... فتبان يولكوص ظلّوا أوفياء ... كانوا مستعدين لمهاجمة الوحوش المريبة بأسلحتهم البسيطة بمجرد إشارة مني ... أحسّوا بالخوف وأدركوا أنّي لم أبق رعيهم ولم أبق قادرا على قيادتهم في أي معركة بها عن الغنائم، إذ أنّي قد فزت بك. كانت نظرهم حزينة ومزدرية شيئا ما. لكن لم يلمني أحد مهم (مهذا ضجّة البحارة وتسمع مهمتهم وخطاهم قادمة تقاسموا الذهب ثم انصرفوا هنا. (يفرح البحارة ويتقاسمون الذهب ويتعمدون وتسمع أغانيهم في خضمّ الموج). عندئذ اتخذ العالم شكله، شكله الذي كنت أظن أنه سوف يحتفظ به إلى الأبد. لقد أصبح العالم ميديا ... كنت جيّشي الصّغير النّاحل، بشعرك الذي لففته في منديل، وبعينيك الصّافيتين الحاذبتين. كنت أستطيع أن أقهر العالم أيضا بجيّشي الصّغير الرقيق ... (بحلم قليلا. كانت ميديا قد جلست على الأرض أثناء كلامه، ذراعها حول ركبتيها وقد أخفت رأسها. يقعد على الأرض حذوها دون أن ينظر إليها)

ثم استعاد الجندي الصّغير وجهه، وجه امرأة ... أخطرت القائد أيضا إلى أن يعود رجلا وبدأنا نعلّذب أنفسنا. ومرّت بالشوارع فتيات أخريات لم أقمالك عن النّظر إليهن ... وسمعتُ، في دهشة وللمرة الأولى، ضحكك تمتزج بضحكات رجال آخرين، ثم جاءت أكاذيبك ... كذبة واحدة في أول الأمر تبعنا زمنا طويلا ... كان قطع الأكاذيب يتجمهر ويتنفّس حولنا. لا غرو أنّ حقدنا قد ولد أثناء معركة من تلك المعارك التي كانت تفقد العطف والحنان ... منذ ذلك الحين صرنا ثلاثة فارين، أنا وأنت وبيننا الحقد ... ما فات ... مات. حقدني أيضا ...

ميديا 1 : هل تعذبت؟

جـازون : نعم.

ميديا 1 : عندما كنت أفعل ما فعلته، لم أكن أسعد منك...

جـازون : (يقوم بحركة) أحببتك، يا ميديا، أحببت حياتنا المسعورة. أحببت الجريمة

معك والمغامرة. أحببت تعانقتنا وتصارعنا القلر، وهذا الوفاق الأثيم بيننا

عندما كنا نأوى في الليل إلى فراشنا في ركن من أركان العرية، بعد الانتهاء

من غاراتنا. أحببت عالمك الأسود وجراتك وثورتك وتأمرك مع شناعة

الجريمة والموت، وتكالبك على الشحطيم. أمنت مثلك بأنه من الواجب

علينا دائما أن نأخذ ونقاتل وبأن كل شيء مباح.

ميديا 1 : وصرت لا تؤمن بذلك هذا المساء؟

جـازون : لا. الآن أريد أن أقبل.

ميسديا 1 : تقبل؟

جـازون : أريد أن أكون متواضعا. هذا العالم، هذه الفوضى التي كنت تشقني لي فيها

طريقا، أريد هنا أخيرا أن تتخذ شكلا قارئا... أنت على حق عندما تقولين إنه

ليس هناك عقل ولا نور ولا توقف، بل يجب على المرء أن يبحث دائما عما

يريد... أريد أن أفعل دون أوهام ومثل من كنا نحقرهم... ما فعله أبي

ووالد أبي وجميع الذين كانوا أبسط منا، فرضوا بتنظيف مكان صغير

وإعداده كي ينسج للإنسان في هذا الشغب وفي هذا الليل.

ميسديا 1 : تعتقد أن هذا في إمكانك؟

جـازون : نعم سأفكر عليه... لكن... بدونك وبدون سمك الذي كنتُ أتهرعه كل

يوم...

ميسديا 1 : بدوني... استطعت إذن أن تتخيل أنت عالما بدون ميديا؟

جـازون : سأحاول.

ميسديا 1 : (تتكلم بلين)، يا جازون تقول كلمات رهيبه. ما أشد ثقتك بنفسك! وما

أقواك!

جـازون : نعم، أنا قوي...

ميسديا 1 : جنس قابيل، جنس العادلين، جنس الأثرياء، ما أهدأكم عندما تتكلمون.

ميسديا 2 : (تدخل بعنف في وجه جازون) حسن أن يفكر الإنسان ذات يوم تفكير أبيه

ووالد أبيه وجميع أولئك الذين كانوا دائما على صواب. حسن أن يكون

الإنسان طيبا ونزيها وأن يُعطى هذه الصفات ذات صباح، صدفة،

عندما تأتي أولى المتاعب وأولى التجاعيد وأولى القطع الذمعية. لعب اللعبة حسب قواعدها، يا جازون، قم بهذه البادرة، قل نعم! أنت مهيء لنفسك شيخوخة يسيرة!

جـازون : واصلي ركضك. دوري في حلقة مفرغة، مزقي نفسك، اضربها، احتقري، اشتمي، اقتلي، ارفض كل ما ليس ذاتك. أما أنا فأنتي أتوقف وأتضع وأقبل هذه الظواهر بنفس الصلابة ونفس العزم اللذين رفضتها بهما في الماضي عند ما كنت معك. إذا كان لزاما علي أن أواصل الكفاح، سأكافح الآن من أجلها... يتواضع... مسندا ظهري إلى هذا الجدار الواهي الذي بينته أنا بيدي بيني وبين العدم اللامعقول (فترة من الزمن ثم يضيف) في نهاية الأمر... هذا هو معنى الرّجل، وليس شيئا آخر.

ميديا 1 : لا تشك في ذلك، يا جازون. لقد أصبحت الآن رجلا!

جـازون : أقبل هذا الاسم وأقبل معه ازدهارك (يقف) ... الفتاة جميلة... إنها أقل منك جالا عندما ظهرت لي في تلك الليلة الأولى بكوليشيو لن أحبها أبدا كما أحبتك لكنها جديدة وبسيطة... إنها طاهرة. سألتقها بغير ابتسام من يدي أيها وأمتها في شمس الصباح، يفسدنا الأبيض وموكبها الحافل بالأطفال الصغار... من أصابعها المتعثرة أنتظر التواضع والتسليم.

ميديا 1 : (صمت آخر. تقول فجأة بصوت ذليل دون أن تتحرك) جازون، ما سأقوله صعب... يكاد يكون مستحيلا. الكلمات تخفني وأشهر بالخزي. أنصتني لو قلت لك إنني سأحاول الآن معك؟

جـازون : الوداع، يا ميديا. لا أستطيع أن أقول لك: كوني سعيدة، بل كوني نفسك (يخرج متبوعا بالرجل... ميديا 2 تحلق إليه ثم تبصق في اثره)

ميديا 1 : سعادتهم (تنصرف واقفة فجأة وتصرخ) جازون. لا تنصرف هكذا، عد إلي، اصرخ بشيء. تردّد، تألم، جازون، أنوسل إليك، دقيقة من الحيرة أو الشك في عينك، تكفي لتقتلنا جميعا (محجري وراه، تتوقف ثم تصرخ مرة أخرى) عندئذ أنجو (تسقط منهوكة القوى. لقد بعد جازون، تنادي بصوت غير الصوت الاول). آيتها المرضعة (تظهر المرضعة على عتبة العربة) سيشرق النهار عما قريب. أيقظي الطفلين، البسيهما لباس العيد. أريد أن يذهب إلى ابنة كرويو ليقتلها هديتي.

المريضعة : هديتك، آيتها المسكينة! أبقى لك شيء تمهيدته؟

ميديا 1 : في غيب العربة صندوق أسود، آتيت به من كلشوص... هاتيه.

- المرضعة :** لقد منعنا من الإطلاع عليه وأوصيت ألا يعلم جازون بوجوده.
- ميديا 1 :** هاتيه، يا عجوز ولا تتكلمي. لم يبقَ عندي وقت أضيعه في الإصغاء إليك. يجب أن يسر كل شيء بأقصى السرعة. أعطي الطفلين ذلك الصندوق ورافقيهما إلى ضواحي المدينة ليسالا عن قصر الملك وليقولا إنها هدية للعروس من قبل أمهما ميديا. ليسلها هذه الهدية إليها وليعودا. أنصتي إليّ جيداً. يحتوي الصندوق على خمار من ذهب وإكليل وتاج، وهي بقايا كنز قبيلتي. أوصيها بالألا يفتحاه (تصرخ، فجأة في وجه العجوز المترددة) امثلي (تدخل المرضعة العربة ... بيننا تتصاعد في البعيد موسيقى أفراس ... ميديا 1 تفكر محمومة ... ميديا 2 تتجه نحوها وتبدأ الحديث وكأنها تحفرها ... ميديا 1 تردد ورامها..)
- ميديا 2 :** (والاخرى تردّد) والآن، يجب عليك، يا ميديا، أن تتحملي مسؤولية نفسك. أيها الشره! أيها الحيوان الصّخم الذي يزحف فوقني ويلحسني، غذي، أنا لك هذه الليلة. إنني امرأتك. اخترقني وتغلغل فيّ، مزقني. نورم واحترق داخل أحشائي. ها أنت ترى أنني أستقبلك وأساعدك وأفتح لك ... كم عشت أنتظر ليلة الغرام هذه. أنت، أيها الليل، أيها الثقيل، أيها الليل الذي يبعث نوبات جميع الحيوانات التي تتطارد وتتوالد وتتقابل، انتظر قليلا من فضلك ولا تهرأس عني ينبغي ... وأنت، أيها الحيوانات العديدة من حوالي ... التي تعمل في الظلام فوق هذه الأرض البائرة ... أيها البرينات المخيفة ... أيها القاتلات ... هذا هو ما يسميه الرجال ... ليلة هادئة ... ذلك الحشد العملاق من التزاوج الصامت ومن الجرائم. لكنني أحسن بك، أيها الحيوانات، أسمعك جميعا هذه الليلة ولأول مرة، في أعماق المياه والأعشاب، في الأشجار وتحت الأرض ... دمٌ واحد يدق في شراييننا يا حيوانات الليل، أيها الحانقات، يا أخواتي، ميديا حيوان مثلكن. ستشعر هي أيضاً بالمتعة، ستقتل مثلكن. هذه الأرض تجاور أراضي أخرى وهذه الأخيرة تلامس أراضي أخرى أيضا ... إلى حدود الظلام حيث تتسافد ملايين الحيوانات المشابهة وتتذابح في الآن نفسه. يا حيوانات هذه الليلة، إن ميديا هنا، واقفة بينكن راضية بعد أن خانت جنسها. إنني أطلق معكن صيحتكن الغامضة. أمثل مثلكن إلى القيادة السوداء دون أن أسعى إلى مناقشة الأوامر أو فهمها. أدوس تحت قدمي الثور الضئيل وأطفئه. أقوم بالفعل المخجل. أخذ على نفسي وأتحمل المسؤولية وأطالب بها. أيها الحيوانات أنا أنسن. كل ما يطارد هذه الليلة ويفترس هو ميديا.
- (تصور الموسيقى والإثارة ما يحدث في القصر).

المرضعة : (تدخل فحاة) ميديا. لا شك أن الطفلين قد وصلا إلى الفصر (ترتفع ضجة كبيرة في البعيد) ... لست أعرف ما هي جريمتك، لكن القضاء يدوي بها. ارطبي الحصان إلى العربة ولنفر إلى الحدود.

ميديا 1 : أفر أنا؟ لو أنني كنت غادرت هذه الأرض لمدت إليها الآن استمتع بالمشهد.

المرضعة : أي مشهد؟

(يدخل الرجل مهموما وينظر إلى ميديا 2 ثم إلى ميديا 1)

الرجل : ضاع كل شيء ... انصدع العرش وسقطت الدولة ...

ميديا 1 : بهذه الرعة؟

الرجل : جاء طفلان عند الفجر ليقدا هدية إلى كريون ... صندوق يحتوي على خمار مطرز بالذهب وتاج نفيس مستها الأميرة. تحلت بها أمام مرآتها مثل الطفلة المدللة ... تغير لون وجهها وتشوه. سقطت على الأرض تنلوى من شدة الألم.

ميديا 1 : (صارخة) مشومة. مشومة كالوت، أليس كذلك؟

الرجل : هرع كريون. أراد أن يأخذها إليه وأن يتزوج الخمار والحلقة الذهبية اللذين يعذبان ابنته ... لكن ما أن سها حتى امتنع وجهه فتردد لحظة، والهلول في عينيه ثم هوى على الأرض بجانبها وهو يصرخ من الألم (يظهر كريون في آخر المسرح يجعل بين يديه جثة ابنته ويتمتم)

كريون : كان من واجبي أن أرفض دعاءك ... أنا أيضا ... قتلت الكثير يا ميديا ... سأهدي إلى القدر مقابل هذه الضحايا ... ليلة هادئة ... ليلة هادئة يا ميديا ... ميديا ... ميديا ...

الرجل : (يشيع كريون بالنظر ثم يلتفت) هناك من يقول إنك أنت التي بعثت بالنسم. لقد تسلم الرجال هراواتهم وسكاكينهم وهم يقصدون العربة. إنهم سيقتمهم. لكن، لن تجدي متسعا من الوقت لتبرئة ساحتك. فري، يا ميديا.

ميديا 2 : (تصيح) لا.

ميديا 1 : (مخاطبة الرجل الذي يفر) شكرا لك، أيها الفتى. شكرا لك للمرة الثانية. اهرب، أنت، يحسن ألا تعرفني، وما دام الناس يتذكرون، يحسن ألا تكون ... عرفتني.

ميديا 2 : (تبحث عن السكين وتضعها في يد المرضعة عنوة) يا مرضعة ... اذهب

- الحصان، حتى يمحي، بعد حين، كل أثر ليديا. كذبي الحطب تحت
العربة. سنفرم نار الأعياد مثل ما كنا نفعل في كولشيد. تعالي!
- إلى أين تجريني؟ : المرضمة
أنت تعلمين. : ميديا 1
(تثبّت صارخة) لا أريد، يا ميديا. أريد أن أعيش.
تعيّش إلى متى، آيتها الحفرة، والموت رابض على كتفيك؟ : المرضمة
(تدخل ميديا 1 إلى العربة حيث تراها تلاطف غيالي ابنيها بينما ميديا 2
تقلدها وكأنها تعطيهما فواهر معينة)
- آه جيتي؟ أأنتم خائفان؟ كل هؤلاء الناس الذين يحرون ويصرخون وهذه
التواقيس... كل ذلك سيكت. : ميديا 1 و 2
(لجذب رأسيها إلى الوراء وتحقق في أعينها متممة) آيتها البراءتان، يا
مصيصة عيون الأطفال! أيها الجلفان الصغيران الماكران! يا من تحملان رأسي
رجال، أنتعران بالبرد؟ لن أمسكنا بأذى. سأسرع. مجرد لحظة خاطفة
تحسّان خلّاهما بدهشة الموت.
- (تصوّر بالإيحاء حركة ملاطفة للطفلين) هيا، أن أطمئنتكما وأضمكما إليّ
لحظة، أيها الجسدان الدافئان الصغيران. : ميديا 2
أنتما تشعران بالراحة قرب أمكما، وقد ابتعدت عنكما أشباح الخوف. آيتها
الحياتان الصغيرتان الدافئتان اللتان خرجتما من بطني، يا من تريدان الحياة
والسعادة...
- (تقف فجأة صائحة) جازون! هذه هي عائلتك التي اجتمع شملها في الحب
والحنان. أنظر إليها ولتساءل إلى الأبد، ألم تكن ميديا، هي، أيضا، قد
أحييت السعادة والبراءة؟ ألم يكن أيضا. بإمكانها أن تمثل الوفاء والإيمان...
عندما ينهشك المذاب، بعد قليل، إلى أن تأتي ساعتك، ففكر أنه قد
وجدت، فيها مضي، بنت صعبة الإرضاء، نقيّة، إسمها ميديا...
- ميديا رقيقة قد كمّم فمها وألقيت في أحشاء الأخرى... : ميديا 1
فكر أنه كان بإمكانها أن تصارع وحدها، مجهولة، دون أن تمذّ لها يد
المساعدة... أنها كانت هي زوجتك الحقيقية. : ميديا 2
بل ربّما كنت أودّ أنا أيضا أن يدموم ذلك... وضعوا كل شيء على ظهري
ويقولون ينظرون إليّ وأنا أنخط...
- انظر معهم، يا جازون، آخر انتفاضات ميديا! (تدخل العربة) : ميديا 2

- ميديا 1 : (تضمّنها حتى تحمد أنفسها) تعال يا صغيران، لا تخافا، أنتما تريان أنني أمسك بكما وألاطفكما وها نحن نعود جميعا إلى البيت ...
(تدخل المرضعة بسرعة وقد اقترت خطوات مصممة)
- المرضعة : ميديا! ميديا! أين أنت؟ لقد جاؤا (تأخّر وتصرخ فجأة) ميديا!
تندلع النار من كلّ جانب ...
(يدخل جازون مسرعا متبوعا بالرجل الذي تقلّد شارة القيادة)
- جازون : اطفئوا هذه النار! اقبضوا عليها!
(تظهر من نافذة العربة وتصبح) لا تقترب، جازون! امنعهم من التقدّم
- ميديا 1 : خطوة واحدة!
(يتوقّف أين الطفلان؟ (تظهر ميديا 2).
جازون : أهد السؤال مرة ثانية لأدقّ النظر في عينيك.
- ميديا 2 : جازون! ماتا مذبحين وقل أن تتمكن من القيام بخطوة واحدة، سيطعنني
- ميديا 1 : نفس هذا الحديد.
- ميديا 2 : (في وجه جازون) الآن قد استرجعت صولجاي وأبي وأخوي واستردت كولشيد فرو الكيش الذهبي. استمدت وطني والكرامة التي سلبتها مني! وأخيرا، أنا ميديا إلى الأبد. أنظر إليّ قبل أن تبقى وحدك في عالم العقل هذا. أنظر إليّ جيّدًا، يا جازون، لقد لمستك بهاتين اليدين ووضعتها على جبينك الملتهب لتكونا بردًا وسلامًا وفي أحيان أخرى وضعتها ملتهبتين. أنا ... أنا ميديا الفظيمة! والآن حاول أن تتساها! (تطعن نفسها فتصبح ميديا 1 وتسقط بين التيران ... جازون يشير إلى الرجل بعدم القبض على ميديا 2 التي تغيب صورها تدريجيًا وهي تصبح وتضحك: أنا ميديا ...)
- جازون : أجل، سأنساك. أجل، سأعيش رغم الأثر الدامي الذي خلفه مرورك بجاني.
- (يلفت إلى الرجل) فليحرس أحدهم هذه النار حتى لا يبقى منها إلا الرماد وحتى يمترق آخر عظم من عظام ميديا. وانتم، تعالوا، ولتعد إلى القصر. يجب أن نعيش الآن وأن نسهر على النظام. يجب أن ننسّ قوانين كورانت ونعيد، دون أن نخدع أنفسنا، بناء عالم على قدرنا ومستوانا لننتظر فيه الموت.
- (يخرج فيسمع صوت ميديا وصوت جازون وسط زحام من الأصوات)



● موضح أدلي... الحب والانتقام

- ميديا 1 : إن كنا لا نسهر إلا على أشياء ميتة، فلماذا هذا العذاب الذي يؤلنا معا، يا جازون؟
- جازون : لأن كل شيء في هذا العالم تعسر ولادته ويعسر موته أيضا.
(للرضعة ترتب الأدهاش من جديد)
- المسروضة : لم يكن أحد ليكرث لما أقوله. ومع ذلك عندي ما أقول. بعد ظلام الليل يشرق النهار وعلينا أن نعدّ القهوة ونسوي الفراش...
- الرجل : لا داعي للتشكي، سيجد كل الناس خبزا كافيا، هذه السنة. (يشعل سيجارته ويشعر في نزع ثياب التمثيل ويتبعه بقية الممثلين)

انتهت

سفر... حليب بارد

حياة الشيخ

- سادس حماسة التهمها مع الطواجن واللحوم الطرية، وهذه المائدة الزاخرة بالأطعمة أمامي في كلِّها ازدردها بصحونها وصحافها لو أردت ومع ذلك لا أشبع. بل لم أشبع بالشبع قط لم؟ وهذا الوجه النحيل الذي يشبه وجه متسول يأكل في الشهر مرة أهر وجهه سلطان له الخبرات والجاه والصولجان والرعية الخاشعة؟

صوت هادىء، عميق لا يدري من أين انطلق يجيبه مكللاً بوقار ساخر:

- لائق عشت جائعا يا مولاي من أجل ذلك أنت لا تشبع أبداً مهما أكلت
عنان جاحظتان تنطلقان من عجزيهما تجربان القاعة في غضب صائح:

- من؟ من يتجرأ على مخاطبة السلطان؟

الصوت الوقور يواصل بلا خوف أو وجل:

- لكي تشعر بالشبع يا مولاي يجب أن تأكل وتطعم غيرك. ترغب نفسك على الشعور بالاكتهاف ولا تجعلها تنام كل ليلة سكرى بنشوة الاعتداء.

يعتصر المنديل بيديه وكأنه يعتصر جسم آخر أعدائه. يلقي بكوب من القضة أرضاً. بضربة قدم يدفع بأول كرسي أمامه. نظرات ساخطة ونقمة عمياء تبحث في الأركان عن مجهول يمكن أن يترصص به ويتزعزعه الطمأنينة عنوة، تلك الطمأنينة التي عاش دهرها يترصدها دون جدوى. حق من أجلها الأقوياء واستبد باليؤساء لكنّها دوماً شاردة. شاردة مع الراحة والشبع.

- فرحة الغير أكبر راحة للنفس المصابة بالجشع. مولاي، هل حاولت أن تقسم اللقمة يوماً مع جائع؟ ان تشعر بأنات مظلوم أو دموع مطارد. لو حاولت يا

أمام المائدة الزاخرة بالأطعمة الشهية يجلس وحيداً. هكذا قرّر. يشعر بالغبطة والراحة حين يهرب بنفسه من العيون التي تترصص به دوماً. عيون فضولية جشعة تحصي حركاته وتعدّ كم لقمة ازدردها فمه. ضاق بها كما ضاقت به سجيته. تلفّع بالصبر زمناً. ساير ثملق المنافقين، وتحمل وزر الخاشية وهي تقفني اثره ولا تترك للعزلة منفذاً.

هوت قبضته الحديدية على المائدة وصوته الحاد يصرخ غاضباً: من اليوم لن يجالسني أحد في قاعة الأكل. أريد أن أكون وحيداً، فأخرجوا
اندفع القوم بين مذعور ومندهش وخائب أمل. تنفس الصعداء واستعدّ لمواجهة جبر الوليمة بلا قيد ملعقة ذهبية أو هاجس أصابع نظيفة لا يجب أن تسخ.

في صدر القاعة الفاخرة يجلس وحيداً مع الأكل الشهى يقطع بيديه اللحوم الطازجة ويفرق أصابعه في صحن الحساء ثم يلدسها في غبطة ومرح كما تعود أن يفعل يوم كان صعلوكاً مغموراً لم يعلم بعد أن الغيب أراد له أن يعث بالناس ويعمله سلطاناً تخضع له الرقاب.

لكن ما أمر هذا القلق الذي زحف نحوه واستقرّ بصدوره من أيام؟

الخاشية كما عهدنا في خضوعها وثقلتها لم تتغير، والرعية كما عرفها في خوفها وطاعتها لا تتحرك ولا تجهر بنواياها في الذي جرى حتى يتباه هذا الضيق؟

يلقي في فمه بحماسة محشوة بالفستق. اسنانه تمزق الجسم الصغير يوحشية ضجرة لكن لسانه لا يجد لها طعماً. يزفر ووجهه الشاحب البارز العظام يطالعه في المرأة الفخمة التي تحتل نصف الحائط.

مولاي لاكتشفت كم هي لذيذة اللقمة المشتركة
...و

- لا، لا. لن اسمع أكثر. إلي أيها الحراس. ابحثوا
عن المعتوه الذي يتجراً على مخاطبة السلطان بلا إذن
ولا حياة.

كالجراد الجائع يتشرون في القاعة الفسيحة.
يبحثون في الزوايا وتحت الكراسي، وغلف الستائر
الحريرية. لا وجود لروح تنبض بالحياة غير هيكل
السلطان الملتاع يرتعش سخطا ومهانة.

بصوت يحتضر يبتف رئيس الحراس وخوف قاتل
يكبل حواسه:

- لا أحد بالقاعة يا مولاي السلطان
- كيف لا أحد والصوت الذي خاطبني منذ
لحظات من أين جاء وكيف اختفي؟
هل انتهى زمن الاحتضار وحانت ساعة لقائه
النفس بربها بعد طول خوف وعناء؟
- مولاي

- اخرجوا من القاعة ودعوني وحيدا. اللعنة على
الجميع

عرق بارد يغمر بدنه وأبر حادة تغوص بأطرافه.
صبّ كأس نبيذ. ابتلع ما فيها دفعة واحدة. صبّ
كأسا أخرى. مرّ إلى الكأس الثالثة. الأبر ما زالت
تشق أطرافه والقلق اللقيط لا يبارح صدره. يلقي
بالكأس على الحائط وحلم البارحة يطفو فوق سطح
غيبته.

كان ملقى في الخلاء، عاري الجسم والذئاب تنهش
لحمه. صرخ ذعرا فلم يسمع غير الصدى يردد ارتجاع
صوته. نادى الحراس. نادى الجوارى والغلمان. لا
أحد انتشله. استيقظ جزعا والعرق البارد ينز من
مسامه ونظراته تائهة تبحث عن عدو لم يعلن بعد عن
نفسه يمكن أن يلقي عليه جام سخطة ويكون عبرة
للمتهورين. قهقه عاليا ويبيده تفاعهة بدأ في قضمها:

- من يستطيع التعرض للسلطان؟ اعرف ان الرعية
تخشاني وتكرهني. الحاشية تملقني لقضاء مصالحها
والوزير ينتظر هلاكي حالما بعرضي ومع ذلك لا من
يقدر على البوح بما في نفسه. لكن الذي يقهرني أن
عيني أكبر ذئب تلذذ بنهش لحمي، كانت عينا
الوزير...

يعود يقهقه ساخرا وهو يصب كأسا أخرى. قهقهة
أكثر سخرية وتكبرا غيبية. يتصب واقفا:

- من أيها الوقح؟ أين تختبئ؟
- أنا خلقت وأمامك. في نفسك وفي كل مكان،
لكنتك لن تعذبني ولن تستطيع الزواج بي في معتقل ما،
لذا غلا تبحث عني

فوق الكرسي يرغمي خائر القوى وحرارة مباحثة
تنزعجه من برائن العرق البارد:

- من أنت؟ إن كنت حقاً لا تهاب السلطان فقل
من أنت؟

- أنا صوت الحق المقتال يا مولاي. الحق الذي
قتله يوم دفنت الكرامة والضمير لتعطل العرش

عادت الشهية وزال القلق. نوبة من الضحك
تتأبه. ضحك الى ان دمعت عيناه وهاتف في نفسه

يقول مطمئنا: كل ما يقال في السلطان هراء بلا طائل
- مولاي سمعت بما وقع فجت انظر بنفسي ماذا
حدث

- وماذا سمعت أيها الوزير؟
- يقولون ان..

- يقولون ان السلطان يبحث عن عدو مجهول في
قاعة فارغة وبدأ يسمع أصواتا غريبة وحتما هو في
طريقه الى الجنون

- العفو يا مولاي. لقد ازداد اطمئناني وأنا أجذك
تضحك وحيدا

- أيها الوزير، هل سمعت يوما بشيء اسمه صوت
الحق.. لا. لا تبحث عن كلمة نفاق منمقة أو كلمة

مديح مخادعة متأكد أنك لم تسمع شيئا من هذا. أنت لا ترى ولا تسمع الا ما يورده الناقمون

- مولاي

- لا حق للمملوك في حرسي انتزعه غدرا من أصحابه الشرعيين. مملوك بلا حسب ولا نسب ذل الرقاب، استولى على العرش واستأثر بخيرات البلاد.

- مولاي لا تصدق كلام واش.

- أنا بخير أيها الوزير فاذهب ولا تعد إلا إذا دعوتك.

- دامت صحة مولاي ودام عزه

حلم الأمس ملأ بالفزع قلبي. جعلني أتوقع مأساة فاذا بي أشهد أغرب ملهاة عرفتها حياتي. فلا شرب نخب رعب الوزير وسخافة صوت الحق المستيقظ من سباته فجأة.

يكف عن القهوة مرغما والصوت الهادي ينبعث ثانية:

- الحق يغفو زمنا. يطمر تحت ركبان الظلم دهورا لكنه يا مولاي لن يموت أبدا. وما أنا جث بعد طول سبات حاملا معي ضميرك الذي قتلته في نفس اليوم ودفنته معي في لحظة استهانة ساحقة

- أيها الجاهل الا تعرف ان العرش لا يتقبلنا معا، أنا والضمير بل لا بد من موت أحدهما ليعيش الآخر ويحكم العباد

- لكننا أقسمنا يالا ندعك تقتلنا ثانية

- بل يجب أن تقتلا لكي أعيش. أنا السلطان. كل ما على هذه الأرض لي أو يجب أن يكون لي. ولو كنت بلا حقوق شرعية ولا أصل فأنا السلطان. أيها الحق، جثت مع ضميري لم ؟ تركتني أغتالك قبلا فمن الذي أحياك الآن؟

- كنت مبهورا بجشع مولاي. ساعدته على قتل لأرى ما توصل إليه رذالة السلطان

- الويل للغر الوقح. سأقتلك ثانية، أنت وضميري

وكل من يعترض سبيل عرشي. سأبني القصور بجهاجم الأوغاد واسقي البساتين بالدموع والدماء. أنا السلطان. أنا السلطان ولا سلطان غيري

زفير ممزق بين الضحك والبكاء. ضحكات الاستهانة تمتزج بلعنات الغضب. الصّحون والصحاف والاكواب تتناثر فوق السجاجيد الثمينة والسلطان يضك في جذل خبول. باب القاعة يفتح ليدخل الوزير وخلفه رئيس الحراس وبقية الحاشية. وما زال السلطان يضحك، يركض باحشا في أرجاء القاعة تحت المائدة وتحت الكرسي، يبحث عن عدو مجهول اختبأ في مكان ما كي يدفع به نحو الجنون.

- مولاي، ماذا جرى؟ هل أنادي حكيم القصر؟

- لست متعبا ولا أريد حكيما فدعك من الفضول
أيها الوزير. السلطان يسأل ولا يسأل. اضحك معي
أيها الوزير لا داعي لمعرفة لم. ما دمت أنا أعرف
السبب

نظرات متواطئة وإبتسامات فاترة وهممة خفية تستند للصرأخ علانية. والسلطان يضحك ويضحك ساغرا. صوت الوزير الاجش يعف وفرحة طاغية ترقص على صدى نبراته:

- أيها القوم، جن السلطان لا حول ولا قوة الا بالله

- أيها الوغد ماذا تقول؟ أنت أبضا تهذي مثله. الويل لك وله

استقرت الاحلام على ربي الواقع المتأهب للفتك واستعدت النفوس لاحتضان طموحات التحول.

- جن السلطان. آية كارثة تحمل بنا بقوة لم يكشفها قبلا ولم يعرف أنه مالكها الا الساعة، يصرخ شيخ البلاط:

- أيها السادة، لا بد من سلطان عاقل يحكم البلاد ولا اعقل ولا أكثر عدلا من وزيرنا المعظم. فلنكن البيعة له

بحليب بارد منعش وها أنا أعود إليك لنعيش معا بعد طول فراق
- ويحك أيها المعتوه سأقتلك كما قتلتني وانتزعت ملكي

- وما جدوى قتل الآن؟ قتلتني قبل يوم اعتليت العرش اذ كان لا بقاء لنا معا، واليوم وقد فقدته فما معنى قتل. صوت الحق يبقطني فلنبق معا علنا نتجاوز نكبة الأيام

- كنت بدونك سلطانا أحكم الإنسان والحيوان

- ولم تعرف الراحة أبدا

- وما جدوى الراحة بعد أن ضلع الملك والعرش؟

- ضاع العرش لكن الحياة باقية

اضغط عيني وراحة غريبة تستقر بين جوانحه.

كانه ركض دهرا فوق صهوة جواد جامح. قطع البراري والفيافي وهو يركض بلا توقف. والآن غرّ الجواد صريحا يلقي بجثة فارسه في مكان ما ويستريح من عناء الركض المجنون.

زفرة حرة تنطلق من الفم المطبق على ندمه. حاول أن يستعيد ذكرى ما كان، يوم وجد نفسه في حلبة العرش حلمه البعث بالجميع ليستقر التاج فوق رأسه. غير أن الذكرى أبت الخشوع. ضباب يغشي عينيه وعممة تحجب الرؤية. فلم يبق أمامه الا الاستسلام للنوم...

يحيا مولانا السلطان العادل. يحيا الوزير السلطان في إحدى زنازين القصر وفي زاوية معتمة يباركها الغبار والحنافس وفوق حصير قديم يجلس السلطان المنكود، ممزق الثياب، مشعث الشعر، متعب النفس والبدن بلا تاج ولا صولجان. في صدره ذكرى الماضي الذي أمسى في لحظة من الزمن بعيدا، بعيدا وفي مقاتله روى من حاضر غادر يبدو مظلمًا، جاحدا لا يبشر بخير.

ها هي نبوءة تلك العرافة اللعينة قد تحققت أخيرا بعد عشرة أعوام.

«ستلفظ أيامك باخر أنفاسها في هوة مظلمة يمرح فيها الندم والجنون، ولن يعصف بك الا من رفعته في ساعة حق

أمرت بقتل العرافة اللعينة لكن النبوءة لم تقتل. لم تترك البلاط كصف عن الضحك والتهسائل. كلف عن الصراخ وكسر ما يقع بين يديه، لكنه لم يكف عن البكاء والغصّة ما تزال راحة يده يعلقه.

الجوع يتلوّى وسط دهاليز بطنه، يتشاجر مع أمعائه والغضب الرافض. تمتد أصابعه رغبا نحو الرغيف البات وإناه اللين الرابض أمامه فوق الحصير. يقضم قطعة من الخبز الجاف بأستان نمة قد استسلمت فجأة للضميم الطاريء. يشرب من إناء اللين. لا يترك فيه قطرة. يضع الإناء متنهدا وإحساس بالشبع يقتحمه لأول مرة.

- أخيرا أيها السلطان المعبذب عرفت الشبع... ألم أقل لك أنّ الجوع كان في نفسك، لا في بطنك ومن كانت نفسه جائعة فلن يشبع أبدا

يصرخ هلعا وكفّه تمنح قطرات الدمع المتساقطة فوق خديبه:

- أنت... ماذا تريد بعد الآن؟ ضاع الملك وضاع العرش وما عاد يمم جوع ولا شبع
- بل انكسرت قارورة السم وامتلأت الكأس

الجيفة

بجلا الدين عسدي

من أي شيء يفرون ؟

تضاعفت حدة الرائحة الكريهة بعد غلقه نافذة الشرفة فخيّل إليه أنها تنبعث من ثيابه التي كساها العرق في هذا اليوم القاسط الذي أمضاه في إصلاح الامتحانات .

نهض متاثقاً متوتراً ككلب ينيح ونزع ثيابه وتهدد من جديد إلا أن الهواء بقي يصل إليه لزجاً حامضاً نثناً كالكذب كخداع الصديق صديقه، كالغش كالغش .

عند ذلك أغلقت مديّة ومرقت بها ثيابه، وقد استحسنت صنيحي لأنه خلصني من أمتعة قديمة كرهت رؤيتها وصممت على النوم ولو مقداراً قليلاً من ليل شهر «جويلية» .

ولما هم النوم بتحيتي انبعث صوت مذياع جاري بائع البقول عاليًا بأغاني وترانيم وخطب كالمخالب تمجرح أذني وضميري .

وكلما ارتفعت الأصوات قويت الرائحة العفنة .

في الصباح لبس على عجل طالباً التجول في المدينة على التعب ينسيه معاناة البارحة، كان يسير تائهاً كالمؤمن أضاع سببته والملك سقط من عرشه والطالب زلت قدمه على ظهر الحمار الذي يتدرب على ركوبه كامل العام .

قبل شروق الشمس كان الهواء منعشاً . قبل امتلاء الشوارع كان النسيم ينفذ في خلايا بطهرها من رائحة البارحة .

لما رمى برأسه والكتلة الملحقة به على الفراش طلباً للراحة أحس كأنه يطفئ في بركة وحل من قيح يذهب الرغبة في الراحة .

ظن أن بقاءه في قاعة المحاضرات وقتاً طويلاً ملأها بدخان السجائر والأفكار هو الذي يتحكم في إحساسه الحالي ولا يبيء مزاجه للنعاس .

انهالت على ذهني كلماتهم مسامير صدئة فشقت نسيج عقلي طرقات متداخلة لا تعرف لها بداية ونهاية . فلا الآراء المعروضة واضحة ولا اللغة التي صيغت بها خاضعة لقاعدة نحوية شائعة .

داخطني وقت حث الخطيب السامعين التخلي عن آرائهم واعتناق فكره الجديد إحساس بأن زبانية تدخطني قارورة وتغلق علي فلا أظفر بقطرة هواء .

أراد أن يضغط على نفسه حتى ينسام على ينسى المشهد . أخذ يستمع إلى نفخ يمز طينتي أذنيه هزاً عتيقاً ويسري بعد ذلك في كل مسام الرأس .

كان النفخ مشعباً برائحة عفنة كالصنمان المعتق، ثقلت الرائحة الكريهة على أنفه حتى انحرفت أجزاءه عن مواضعها . كانت الرائحة تتمدد في فراغات أنفه ثعباناً يضيغ سباً أو قواداً يشيع الرذيلة .

هي ولا ريب العرق اللاصق السائل على جثث أبناء الحمرة الذين تضيق بهم الحانة المواجهة شرفة شقتي أو الأخرى التي تقع أسفلها .

ما هؤلاء البغال أكلة الحصباء لا يشربون مجموعات قليلة حتى يحافظوا على نقاوة هواء الجدران؟

يجري .

سيجري .

حيثما سار تصفحه الرائحة الكريهة .

يعدو كالمعنوه يلاحقه عقله المنضبط .

بقدر الجري يقوى العفن، توقع أن جيفة عملاقة

تجثم على المدينة، بحث طويلا عن قطع اللحم المتعفنة

في كل موضع يخترقه فلم يعثر عليها .

رأى أن الفرار لا نفع منه، عاد إليه تمهله .

لعل الجيفة وهم نبت في حواشي فصدقه عقلي، ألا

تكون حالة مبشوة في ... لا ريب أنها تنبعث من

هتيسة المدينة ، من شكلها .

ارتسمت في ذهنه صورة الهرم تنوء قاعدة أحجاره

تحت ثقل صخور القمة السامقة .

لولا القاعدة المضمورة ما سمقت اللزوة . هذا هو

سر الأهرام .

وقف على حافة الشاطئ . تراءت له صورته على

صفحة الماء متمتجة به، فلا هي تملؤه ولا هو

يعلوها . حذق في طفولته تتبع طرية من مرآة

الموج . تابع الاطفال يسبحون عراة كالفضيلة .

ناداه المشهد بطره . نزع ثيابه ورمى بجسمه

وفكره في اليمّ ليشم نور الطقولة الآتية .

بزغت الشمس . أخذت الشوارع غتلى
كالمتشفيات أو السجون أو المدارس الحديثة .

علا الضجيج غتلتا بدخان السيارات والسجائر
والشتم وعلامات المرور الحمراء وغش باعة الحلوى
والاحذية والكلام .

قفز أمامي ثور هائج من شاحنة . أخذ الثور
يركض في كل الاتجاهات دائسا من يصادفه .

قفز جسم معدني شبيه بالكلب وانهار بعصاه على
سائق الشاحنة .

انهال أيضا صاحب السيارة الفخمة على سائق
الدراجة أمامه بمزمارة القوي وشئاته .

دفعت بمزمارة القوي وشئاته .

دفعت الأم طفلتها الصغيرة فانكب وجهها دأما
على الرصيف .

دفع آخر الموسم الجميلة النازحة وراء الباب
الخلفي لسيارته .

صفعتني عناوين الصحف اليومية بلونها الاحمر

الداعي الى حفظ قصة المصالحة بين الذئب والحروف

وفق شروط عادلة ترعى خصائص الذئب وتبقي

صفات الحروف ومن أهمها حق الذئب في ان يتعشى

الحروف الاسمر الصوف ان لم يجد خروفا أبيض .

أخذ رأسه ينتفخ، ينتفخ . أخرج قطنة . وضعها

على أنفه ، جرى .

آفر الدرأوش

محمدين خريف

وعلى شفة لا تمل من الذكر
قد أبنت

والهوى مهرجان
والحديث به فاضت الشفتان
وأنا لا قريب فأعرف قربي
أو بعيد فأسكت شعري بقلبي
ليس إلا الثواني تمزقني
يا لهزة الثواني
إنها القيد ليس له من فكاك
وعذاب الأغاني

حين يمتزج الحزن بالدمع
عبر عظام هذا الزمان
وتحللوا الشباك

كم مشيا، وكم قد مشينا، مشينا
لم تعد ترسم الذاكرة
ما تراه العيون

كم رأينا وكم قد رأينا رأينا

أين متنا السهول، اللقاءات، غمضة الحب . قطر
التدى بليل الفجر ، أطباق ورد البكور، العيون
البرينة، خبز الصباح المبلل بالدمع . نار القرى،
والضحى ، والعشيات ، والوقفة الرائعة .

عند باب النهار الخجول

أين أين الدراوش يسعون جريا لدى الطبول
والحرير يمس الهواء بأجنحة من حياء قديم
لا تميدي الأباريق انى ختمت عليها
وأقسمت أن لا أهيم

صب خمرته في قواريرهم
بعدها أسكروهم
ومضى لا رجوع
وكيف يعود الذي قُيدوه
أنظري إن نارههم أشرفت
ومصاييحهم نورت
وأناشيدهم شرقت
ثم من بعدها غريت

1990/8/20

للوطن أيضا

بشر، عايض الفزّاع

✽ المرحلة (مقاطع من قصيدة)

هي ذي الشمس تشرقُ ثانية ،

تمسح الغيم عن وجهها ،

وتعود إلى كهفها الزوبعة ..

وإذاً أن أن نجتمع الآن أوراقنا

ونعيد الذي بعثرته الرياح من الأمتعة ..

أن أن نأكل الآن من شجر ،

يسقط الورق الغض عن عورتنا

ويحمر كل هذي الوجوه من الأفتعة ..

أن أن نمثل الآن بين يدي وطن ،

لم تكن أي نافذة من نوافذه مشرعة

أن أن نمثل الآن قدامه ،

ليرى أينما كان في الليل يتفأ لحيته

ويرى أينما كان في لحظة الوجد يبكي معه ..

✽ بيان رقم 101

غيمه للرحيل

ويوصله لجميع الجهات

والبلاد التي كنت ودعتها

واحتوتني دروب بلا عدد

وأنا أحملها في دمي مثل أبقونة للشئات

ها أنا بعد دهر من الدم والشهداء

وعلى منبر لجميع اللغات

ها أنا أعلن الآن أني أغسل منها يدي

وأقول بملء دمي : الحروب انتهت والذي فات مات

ثم ألقى سلاحي وأوسمتي

وأدور على السادة الحاضرين أقبلهم

وعلى جبهتي تفزل الريح إكليلها

وتفمدلي بوشاح من العار واللعنات

إني يا وطن لم تزل ندعي أنه آخر الأمنيات

ونواصل قدام شيبته كذبتنا ونغني له أجمل الأغنيات

أو لست توى حرينا

وأولو الأمر منا إذا قلت هاكم : أتوا

ويدير لك الظهر أشرفهم

إن توجعت أو قلت : هات

أولست ترى أنني أخلع الآن جلدي وقلبي

أعطي منبرا لجميع اللغات

ثم أنعب كالجوم من فوقه : /

«الحروب انتهت .. والذي فات مات»

ويجيء الصدى

منقلا بالرؤى ، ودم الشهداء

الحروب التي ابتدأت

ما انتهت

والذي فات لا لم يمض

وهو كالغدا لا بدأت

عمان - الأردن

يحط على الوردة المشتهاة
 ... الوردة الحمراء المشتهاة
 متفتحة كالسماء
 للمساء
 للدنيا
 الولد المسائي
 هائم كالسماء
 في أنف المدينة
 كطيف الصيف
 هذا الشتاء
 هذا الولد
 للتفاصيل
 إلا للولد !
 هذا الولد
 يقطف الوردة
 فتخونه الوردة



كقطعة الحلوى
 في يد الأولاد !
 ... يا أحبابي
 يا طائرین
 يا أولاد ...
 تمشّ الأتاعب عليكم
 من وراء بلور شقونكم
 فلا تعبشون ...
 بالنساء في المدينة
 وبالملمم القليل
 يبرحكم
 ولا تعبشون بالأتعاب
 ... طابت لكم أيامكم
 لكم كل شقونكم
 كل تحليقكم
 ولنا نحن العذاب !

الغزلة الطائرة !

حافظ محفوظ

(1)

عندما كانت الأرض طائفة ،
كنت ربما .

وها هي تصبح عاصفة ،
فأصيرُ ومالاً وملحاً .

كان يفصلنا سربُ نمل ، أكادُ أسميه حصناً .
حيونُ نَعْتَمُ نظرتُها ساحة الروح .

نجمٌ يحيطُ رُتوقَ الظلام وينظر في شبه غوف ،
إلى الشرفات ،

إلى بركِ أجَلَّتْ انعكاسَ السماء إلى لحظة البوح
من يَمْنَعُ الطائرَ المتباهي برقصته أن يتامَ معي
فوق هذا السحاب ؟

من يمنع الأرض ثانية أن تكون مرايا ؟

(2)

غدا يحلم البحر بالثلج .

من يحلم الآن غيرك بالثلج ،
ينزلُ من كَفِّ جنية ؟

ربّما هي تنثره فوق قبر حبيب
أهذي المياه قبور ؟

وهذا السمك ،

إذن كيف يحيى السمك ؟

(3)

إنني للتبقي من التمل .

أحدسُ أن المراكب فارغة ،

أو تكاد

وأحدسُ أنك تهضُ بعد غد من سباتك

تحملُ جنية الثلج ، تحضنها ،

أو تكاد

وأحدسُ أنك قبل الصباح ، وقبل انتهاء الغناء

ستأتي إلى مسكني المنتهك تحت نمالك ؛

تطلبُ قمعَ الشتاء

(4)

للعروس الوحيدة في حقل الليل

يشعلها قلق ويراودها كحلها

للبد القمرية ، صبط من دفنها القدسي ،

لمزلاج مفلتها ،

لشقوق نوافذها ،

لصواري للمادن ملتفة كالخريق

كجرة ماء

(5)

ساحل قمحي ، أفتة

حبة ...

حبة

لعاصفة جردت شجر الكون من خطوات الحمام
لهذا الصبي على مدرج القسم ،
يجلم بالبحر والأخطبوط
وبالنملة الطائرة

للعروس الوحيدة ،
للثلج ،
للسمكات التي تسيح الآن في القبر ،
للطيور ، تراقبني ثم تنمضُ أعينها لأنام



افتتاح الموسم الثقافي 91/90

السيد وزير الثقافة والإعلام في ندوة صحفية

- القطع مع عقلية الثقافة المناسبة
- بلورة برنامج ثقافي متكامل يستوعب جميع التصورات الثقافية للأطراف المعنية
- تعميق الشعار، الثقافة النخبوية للجمهور

الماضية - توظف لخدمة الثقافة الحق، وتنتج نحو الترشيح الذاتي.

- التذكير أن العمل الثقافي جهد يومي متواصل وأن الثقافة عمل متكامل يقوم به المبدعون والفنانون يستفيد منه كل مواطن.

- حفز هم المبدعين من أجل توفير إنتاج أكبر وأهم وضمان برهجة أدق لمختلف التظاهرات

- مصالحة الجاهل مع مبدعيها وإنهاء عصر التهميش وصورة الفنان الخارج عن كل الأطر الاجتماعية، من أجل فنان منصهر في المحيط ويكون له دور لن يعوضه فيه أحد.

- إعطاء الحياة الاجتماعية التي تستأنف نشاطها في هذه الفترة بعدا ثقافيا يحقق التوازن الضروري والأساسي لأي مجتمع يأبى التطرف. فقي ضمان هذا التوافق والتضامن سدد لكل الفراغات وحث على العمل الذي يبقى القيمة الثابتة في كل مجتمع.

- توضيح الرؤيا في واقعنا الثقافي الذي حجبه التظاهرات المناسبة بما يضمن تحقيق هدفين أولهما توجيه امكانيات الوزارة للملفات الكبرى المتعلقة بالتكوين والتخطيط لأن أهم الركائز في العمل الثقافي هو التكوين ومنه التمسك المستمر لرجال الثقافة الذين يحتاجون الى التجدد الدائم. أما ثاني الأهداف فهو رد الاعتبار للقيم الحقيقية في العمل الابداعي بما يمكن

● أعلن الأستاذ أحمد خالد وزير الثقافة والإعلام عن إنطلاقة الموسم الثقافي 1991/90 وذلك خلال الندوة الصحفية التي عقدها صبيحة الرابع من أكتوبر بمقر الوزارة بالقصبة وحضرها ممثلون عن وسائل الإعلام إلى جانب المسؤولين عن الهياكل الثقافية والمصالح التابعة إلى الوزارة.

وقد أكد السيد أحمد خالد في مستهل حديثه أن إنطلاقة الموسم الثقافي الجدي تدفعها عقلية جديدة وتصور جديد للعمل الثقافي على أنه ليس عملا مناسيا بل جهدا يوميا نصنع على مدى الأيام. وأضاف أن من غايات هذه العودة الثقافية في الموسم الثقافي 91/90 هو إعطاء الحياة الاجتماعية نكهة شبيهة بنكهة العودة المدرسية والعودة المهنية بعد عطلة الصيف والعودة السياسية، من أجل إحداث التوازن بين العمل والدرس والترويح ذلك أن الثقافة تلعب دورا أساسيا في ترسيخ القيمة الحقيقية للعمل. كما أن الثقافة هي الحافز على اتقان العمل وجودته.

وذكر السيد الوزير أن العودة الثقافية تندرج ضمن الخطة الثقافية التي وضعتها وزارة الثقافة والإعلام كمحطة من محطات تركيز خطة ثقافية تخدم الأهداف التالية:

- القطع مع العقلية المناسبة التي أفرزتها ظاهرة المهرجانات التي جعلتها الوزارة، خلال السنوات

عازمون على إنهاء عقلية الثقافة بمناسبة، وعازمون على جعل المنتجين يغيرون ما بأنفسهم.

وفي حديثه عن وضع استراتيجية متكاملة للثقافة تعنى بتنفيذها كل الأطراف المعنية التي تستمد من معين واحد ومسؤولية النهوض بثقافتنا الوطنية وضمان اشباعها ذكر السيد الوزير أنه وقع بعث لجان مشتركة تجمع ممثلين عن وزارة الشؤون الاجتماعية ووزارة الشباب والطفولة لجعل المادة الثقافية حاضرة حيث يكون الأطفال والشباب، ذلك أن غياب الثقافة من المؤسسة التربوية والاجتماعية جعلنا نحصد ما حصدها من تطرف وضيق وفقدان توازن في ناشتنا.

وفي هذا الإطار تم الاتفاق مع وزارة التربية لتكون مادة المسرح مادة رسمية في المعاهد الثانوية. كذلك تم الاتفاق مع وزارة الشؤون الاجتماعية قصد الإهتمام بأبناء تونس في المهاجر الأوروبية قصد ترسيخ هويتهم الثقافية العربية الإسلامية. كذلك الشأن مع وزارة الشباب والطفولة قصد توحيد الرؤيا والتصرف في دور الشباب والطفولة. كذلك وقع التنسيق مع الجمعيات العمومية المحلية كالمديريات ومدينة تونس.

وفي ميدان التشريع تحدث السيد الوزير عن إعادة هيكلة الفرقة القومية للفنون الشعبية، وعن إعداد متحف قومي للفنون التشكيلية.

وذكر السيد وزير الثقافة والاعلام أن الوزارة تواصل تطبيق القرارات التي صدرت عن المجالس الوزارية المضيق التي تم القطاعات الثقافية.

وفي ختام تحليله للأهداف من البرجة الثقافية لموسم 90/91 للثلاثة أشهر الأولى قدم السيد أحمد خالد عرضا لهذه البرجة التي تشمل 414 عرضا ثقافيا في كل القطاعات من مسرح وموسيقى ومعارض تشكيلية ومحاضرات منها 4 ندوات وملتقيات دولية 886 عرضا مسرحيا لمجموع 26 فرقة مسرحية بين

الوزارة من التصرف الأفضل في دعم المبدعين على أساس التواصل والجودة.

وذكر السيد الوزير في مجال التشجيع على الانتاج انه آن الأوان لكي تراجع الوزارة مقاييسها فتركز على تشجيع الجودة ولا تنسى المواهب الواعدة.

- رد الاعتبار لمهرجاناتنا الصيفية حيث تبدأ برمجتها منذ الحريف حتى لا تكون هذه المهرجانات سوقا لغايات نفعية ضيقة لأنه لا يمكن ترسيخ التقاليد الثقافية إلا بتواصل سند صحيح.

- مواصلة تعميق الشعار «الثقافة النخبوية للجميع» تجسيدا لإرادة الإرتفاع بالذوق العام في كل قطاعات الثقافة بما فيها قطاع النشر.

وأكد السيد أحمد خالد في هذا المجال على عمل الجهات في مجال استنهاض المهتم حتى لا يكون العمل الثقافي عملا فوقيا. وذكر أن ما ترسله الوزارة إلى الجهات يجب ان يكون تطبيقيا لما تبتكره هذه الجهات. وأضاف السيد الوزير أن التلفزة الوطنية ستقوم بنقل أهم فقرات الموسم الثقافي لتمكين أكبر عدد ممكن من التمتع بثقافة جيدة.

وقد خالص السيد وزير الثقافة والاعلام الى الحديث عن عيد الثقافة وهو اليوم الوطني للثقافة الذي أقره رئيس الدولة تكريما لرجال الثقافة في تونس، والذي يكون مناسبة لتوسيم المبدعين وتكريم الفائزين بالجوائز التقديرية.

وقد ذكر السيد الوزير ان هنالك صعوبات مادية وهيكلية قد تعترض الموسم الثقافي 90/91 وأشار إلى أن الصعوبات الهيكلية هي الأخطر ذلك أن أغلب المياكل مسخرة للتظاهرات المناسبة كما أن أغلب المنتجين فرقا وأفرادا كادوا أن لا يتحركوا إلا بمناسبة المهرجانات الصيفية. وأضاف، في هذا الإطار، نحن

وفي ختام هذا العرض ذكر السيد الوزير أن النسبة المئوية كمساهمة الوزارة في هذه البرمجة تقدر بـ 31٪ وهي نسبة معقولة، وذلك حتى يفسح المجال إلى مبادرة الجهات.

● خيرة . ش .

معرفة وهاوية بالإضافة إلى 150 عرضاً خلال الاحتفال بأسبوع المسرح التونسي من 7 إلى 15 نوفمبر كذلك 81 عرضاً موسيقياً، و28 معرضاً للفن التشكيلي، و260 شريطاً سينمائياً، و92 شريط فيديو توزع على كل الولايات.

أما إذا أضفنا إلى كل هذه العروض العروض الجهوية فإن عددها يصل إلى 1680 عرضاً.

ARCHIVE

المؤتمر الثالث والعشرون للرابطة الجمعيات الفلسفية المستعملة
للغة الفرنسية المنعقد بأهمامات

«النقد و الاختلاف»

متابعة: سيد ولد اباه

«قلب» (نيشة) أو «تدمير» (هايدغر) أو «تفكيك» (دريدا) الانساق الميتافيزيقية للمكتملة التي شأهت في تاريخ الفلسفة مع القول التقليدي الذي يفصح عن «الحقائق النهائية» حيث يندمج نظام الوجود مع نظام الحقيقة .

إن الثورات المعرفية الكبرى التي عرفتها مجالات اللغة والتاريخ والعلوم قد أجبرت الفلسفة على إعادة بناء سؤالها في اتجاه تجاوز عقلانية سائلة مغلقة قائمة على «وهم التطابق» و«اتصالية الوعي»، و«أحادية الحقيقة»، ومن ثم أصبحنا أمام فضاء ابستمي جديد يؤسس مجالا دلاليا جديدا، وموقفا تأويليا نقديا، قاتنا على التعددية، مفتوحا على الاختلاف .

الفلسفة المعاصرة منذ كانط، تلخص في مجهود نقدي واسع، إزاء «العقل» كأداة انتساج معرفي وكموضوع لممارسة السؤال الفلسفي ذاته. ومن ثم تتحقق لحظة الحدائنة في الفلسفة في أفق الاشكالية النقدية التي اتخذت صيغا متعددة عبر انقضاءها المختلفة (الجندلية الهيغلية - نقد الابدولوجيا لدى ماركس - الجينالوجيا النيتشوية...) .

واليوم يكتسي السؤال النقدي صيغا جديدة من خلال فلسفات الاختلاف (هايدغر/ فوكو/ دلووز/ دريدا...) التي تكاد تكتسح اليوم الساحة الفلسفية، بما فيها الساحة العربية، التي بدأت تتعرف على هذه الفلسفات في الحقبة الأخيرة. ذلك أن النقد يشكل عنق سؤال «الاختلاف» باعتباره يتجذر في استراتيجيات

من الأساتذة الفيلسفين والمفكرين، قدموا من القارات الأربع (آسيا - إفريقيا - أوروبا - أمريكا)، وكان الحضور التونسي والعربي متميزا، رغم كثافة التواجد الاجنبي، الذي كان متوقفا على كل حال .

أما اعمال الندوة، فتوزعت الى محاضرات علمية، وطاولات مستديرة، وحلقات نقاش، امتدت طوال الأيام الثلاثة صباحا ومساء، وشملت انظار اعداد هامة من الطلبة والمثقفين والصحافيين الذين جاءوا لتنظيم هذا الحدث الثقافي الهام (الاختلاف وحوار

لسبر مناحي هذا الفضاء الابستمي، لتأم المؤتمر الفلسفي الثالث والعشرون للجمعيات الفلسفية المستعملة للغة الفرنسية، بمدينة أهمامات التونسية أيام الثاني والثالث والرابع سبتمبر 1990، وهو المؤتمر الذي يعقد أول مرة خارج البلدان الغربية، وقد استضافته ونظمته الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية واختارت له موضوعا، هذه الاشكالية المتميزة في الحقل الفلسفي المعاصر: «النقد والاختلاف»، وقد شاركت في الندوة مجموعة كبيرة

أن العلاقة بالأخير، لا بد ان تنطلق من مقومات الوحي بالذات والهوية الحضارية المتميزة.

النقد وتاريخ الفلسفة

أما المحور الثاني الأساسي : فهو تاريخ الفلسفة : فقد حرص جل الباحثين على تتبع مناسحي هذا الإشكال، عبر تشعبات تاريخ الفلسفة، في حقباته المختلفة .

فقد رجع الى اليونان مثلاً كل من الباحث البلجيكي «دشرنان» الذي عالج الموضوع من خلال الكتاب الثاني من تاريخ «هيروديت»، أما الأستاذة اليونانية «أنا كلسيدو» فحاولت تتبع القراءات المختلفة لمحاورة «برمنيدس» الأفلاطونية، التي طرحت تصوراً معيناً للاختلاف داخل حيا ومثيراً، وقد قدمت الباحثة حصيلة نقدية لهذه القراءات مركزة على القراءة الحقيقية، وبانحصر على الفلسفة الأفلاطونية التي تجاوزت المأزق الذي تقود إليه التعددية الأفلاطونية، لإقامة تصور «الوحي توحيدى».

كما حظيت الفلسفة الحديثة باهتمام عائل، نذكر في هذا الإطار البحوث المتعددة التي حظي بها اسينيوزا وقد عالجته هذه البحوث منهجية نقد النصوص الدينية و«نظرية الجوهر والاختلاف»، وهي كلها مناح من الاشكالية النقدية لدى اسينيوزا التي أشارت في السنوات الأخيرة اهتماماً متزايداً لدى مؤرخي الفلسفة.

وبالإضافة الى اسينيوزا، قدمت أبحاث حول «الاستراتيجية النقدية لدى هوبز» (صالح مصباح - تونس)، و«الاختلاف والنقد في فلسفة ديكارت الاخلاقية» (شافير دليديا - البرتغال) و«نقد الاختلاف بين المذاهب الحديثة لدى لايتنز» (ريتشارد بوديس - كندا).

الحضارات) ولقد انطلقت أعمال المؤتمر تحت إشراف السيد كاتب الدولة للتعليم العالي الذي افتتح فعاليات الندوة، قبل ان يعطي الكلمة للسيد «جكاد دوت» الفيلسوف الفرنسي المعروف، ورئيس رابطة الجمعيات الفلسفية المستعملة (لغة الفرنسية) و «علي الشنوقي»، الأمين العام للجمعية التونسية للدراسات الفلسفية، وقد عملا على إبراز أهمية المحور المطروح للبحث والنقاش على المؤرخين، والأسئلة الفلسفية الهامة التي تفرجها.

ونلاحظ هنا، ان المشاركين قد طرقوا تحت هذا العنوان مواضيع شتى، تحيل مباشرة الى موضوع النقاش. فقد ركزت بعض البحوث على طرح الإشكال المذكور وتوضيحه من خلال المجاملة الفلسفية، ولا بد ان نبرز في هذا الصدد للمحاضرة القيمة التي ألقاها الفيلسوف الفرنسي «جان توسان ديزانت» تحت عنوان «ماذا يعني النقد؟» والتي كشفت فيها بعمق وسعة اطلاع عن الجذور اليونانية لسؤال النقد، راجعاً الى نص «برمنيدس» لأجله دلالة العبارة التي ترجع الى القاموس الطبي والحربي اليوناني قبل ان يفتح مجموعة من التساؤلات الواسعة التي تخص قراءة النص الفلسفي ودلالاته. كما نشر في هذا السياق ذاته الى محاضرة الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة (تونس) حول «النقد والاختلاف وحوار الحضارات»، التي رجع فيها الى نصوص تراثية شتى، مبيناً ان الحضارة العربية الإسلامية لم تقم على هدم الآخر، وبخاربه، بل هي حضارة قامت على الاختلاف ومحاورة الآخر واستيعابه، والانطلاق لاكتشافه. ومن ثم فان علاقتنا اليوم بالثقافة الغربية، يجب ان تكون بمنأى عن عقد الهيمنة والوضوح، كما يجب ان تكون بعيداً عن الرقص الصارم والصدام والمواجهة، ذلك ان الهوية لا تتحدد الا بالآخر، كما

«كولا ملوس» (كندا) على نقدية «هابرماس» موضحا ان نظرية «الفعل التواصل» هي أطروحة كانطية جديدة، تربط بين «النشاط الادواني» و«النشاط التواصل» انطلاقا من قيم شمولية، تصطدم ببعض العوائق الابدستمولوجية التي حاول البحث الكشف عنها .

أما الأستاذ «غانم هنا» (سوريا)، فقد قدم قراءة نقدية طريقة لفلسفات الاختلاف في فرنسا (دلوژ - ليوتار - لفيناس - فريدا)، حاول فيها ان يكشف عن «العمق اليهودي» لهذه الفلسفات التي تستوحى من «التصور المقدسة» موقفا يركز على التعددية والاختلاف ويفضح اقضاء الآخر، لكن عندما نتين الامر جليا، نجد ان «الآخر» هنا هو دائما اليهودي المقموع الحقيقي، بينما لا يقع الحديث عن الآخر غير اليهودي، الذي يسلط عليه اليوم اضطهاد أمر وأقْسُ، ويُصل الأستاذ منا الى هذه النتيجة : ان فلسفات الاختلاف هي في الحقيقة «صدى لتعصب ديني وان بدت في قالب فلسفي .

محوالات اختلافية

أما المحور الآخر الاساسي فهو المحور «الابدستمولوجي»، الذي استقطب اهتماما كبيرا. نذكر في هذا الباب بحث الأستاذ «رضا عزوز» (تونس) حول «فلسفة الاختلاف لدى باشلار» و«أوديل سوفيل» (فرنسا) حول «النقد والاختلاف في ابدستمولوجيا باشلار .

كما نتدرج في السياق ذاته مداخلات «إيفون كيني» (فرنسا) حول «النقد العلمي» و«زينب الشارني» (تونس) حول «النقد والتهاثل والتغير لدى أوجست كونت» .

ونقف هنا عند بحث الأستاذ «عمر الشارني»

أما الباحثة الكندية «لويز مارسل لاكوست» فقد تحدثت عن تمثيلية الاختلافات في فكر روسو، وبيّنت أن روسو ليس كما يظن عادة «بطل المساواة»، بل ان مشروعه النقدي يرفض بعض أشكال اللامساواة «الاخلاقية» و«السياسية» ، بينما ظل يدافع عن بعض الاشكال الاخرى من اللامساواة «الفيزيائية» أو «الطبيعية» وتري الباحثة ان هذا الانزياح في تصور الاختلاف هو مصدر الخلط الكبير لدى قراء روسو .

أما الأستاذ «جان قراري» (فرنسا) فقد بين في بحثه حول «الاختلاف في نقدية كانط»، انه إذا كان كل مشروع فلسفي يتضمن لحظة نقدية بمعنى ما ودرجة معينة، فان النقد لدى كانط هو الذي يولد النسق، باعتبار المنظومة الكانطية تتحدد بصفة شاملة وجذرية كمنظومة «النقد» وهي بذلك تنشئ «عالمها يمكن من التقويم الصارم لسلطة العقل الانساني في كل الميادين التي يمارس فيها نشاطه . وقد جلبت الفلسفة المعاصرة اهتماما عاثلا، حيث تناولت مجموعة من البحوث «هيفل» و«ماركس» و«نيتشة» و«هايدغر» ، وفلسفات «ما بعد الحداثة» . نذكر في هذا السياق محاضرة الأستاذ «سوكراتيس دليفوياتريس» (اليونان)، الذي تحدث عن «اركيولوجيا الاختلاف»، مبرزا ان فلسفات الاختلاف قد قامت بفضل التحول من التحليلية المثالية أو نرجسية الذات، الى التأويل التاريخي للاختلافات ، وقد اقتضى هذا التحول قلب المقاييس الفينمونولوجية من النمط الهايدغري، وبالتالي تقويض الثنائية القصدية (الذات والموضوع)، وإخراج هذه الفينمونولوجيا من دائرتها المعرفية الخالصة، لتنتفع على «الخارج» بعيدا عن سيادة الوعي ومركزية الذات .

ففي حين ربط الأستاذ «ارجافيك» (يوغوسلافيا) بين فلسفة ما بعد الحداثة والفن المعاصر، اقتصر بحث

عليها الاستاذ عز الدين باش شاوش، وتناولت موضوع «الخطاب التاريخي»، وقد قدم لها الاستاذ باش شاوش بحديث مركز، تناول فيها الاشكالات التي يقوم عليها «ابستمولوجيا التاريخ الجديد»، مركزا على تراث مدرسة «الحوليات» والآفاق النظرية الكبرى التي دشتها، والتي حددت اتجاهها جديدا في كتابة التاريخ وضبط الحدث ومقارنته منهجيا.

كما نذكر في هذا الصدد الطاولة المستديرة التي اشرف عليها «فرانسوا لاريال» (فرنسا) حول «فلسفات الاختلاف: مدخل نقدي»، وقد تناول في بدايتها لاريال موضوع «الاختلاف أو الهوية: مستقبل الفكر» ؟

فقد أثارته محاضراته جملة من التساؤلات الهامة حول مسار الفلسفة المعاصرة، وما عبر عنه بعض المتكلمين (فيما نرى) السدود الذي تتجه إليه الآن، وأقصى النقاش إلى إعادة طرح القول الهيفي «بموت الفلسفة».

ولقد ترأس الجلسة الختامية السيد وزير الثقافة والاعلام التونسي أحمد خالدة الذي ألقى محاضرة رجع فيها إلى الجذور التراثية لاشكالية «النقد والاختلاف» مركزا على ضرورة ارساء التعددية والاختلاف والبعد النقدي في الحوار الفكري والسياسي بعيدا عن أي «تعصب أصولي أو ايديولوجي» وفي اتجاه اغناء تراثنا الفكري وانفتاحه على قيم الحداثة والتجديد.

وقد تم اختتام المؤتمر مساء 4 سبتمبر 1990 من طرف السيدين «جاك دوت» و«علي الشنوفي»، اللذين أبرزتا نجاح المؤتمر الحالي وأنبئا على الظروف الطيبة التي دارت فيها وقائعه وفعالياته وهو ما يبنى بمستقبل زاهر للفلسفة التونسية التي بدأت تعرف في السنوات الأخيرة اشعاعا متميزا بدأ يعتد إلى كل انحاء الوطن العربي.

جامعة اتواكشوط - مورتانيا

(تونس) الذي تناول اشكالية «الاختلاف والتنوع والانتقاء»، من منظور نظرية الانتقاء الطبيعي لدى داروين، ومن خلال الرسم الثلاثي القائمة عليه: الصراع، الانتقاء، التنوع. وهنا يقف صاحب البحث عند التمييز الدارويني بين «التنوع» و«الاتجاه نحو التنوع»، وهو التمييز الذي يرجع إلى الفصل بين ما هو فردي وما هو جماعي، مبينا أن الانتقاء الطبيعي هو الذي يسمح بالمرور من مستوى إلى آخر.

أما المحور الأخير الذي نقف عنده هنا، فهو محور «الاستيقا»، الذي كان موضوع مداخلات طريفة، منها مداخلة «روبرتو كاساتي» (سويسرا) حول «هوية العمل الموسيقي» و«كمال قحة» (تونس) حول «الاختلاف كتعبير استيققي عن الموت»، وقد بين في بحثه الجانب الميثولوجي في النظر إلى الاختلاف كمرجع تأسيسي في ميثولوجيا الإبداع التي تحدي الاختلاف تعبيرا عن مسار الانفصال العيف عن الهوية وانشطارها.

في السياق ذاته، نذكر بحث الاستاذة «رشيدة التريكي» (تونس) الذي تناولت فيه «الاستيقا والاختلاف»، وانطلقت فيه من فكرة أن تاريخ الفن هو تاريخ ثورات شكلية تعبر عن تحولات كبرى في الإدراك والحس الجمالي. وقد قدمت الباحثة أمثلة دالة للبرهنة على أن التحولات التي عرفها الفن هي في حقيقتها «تحولات اختلافية» في شكل إدراك الفضاء وفي الصياغة الجمالية للحدث والمعيش، إذ أن جوهر الإدراك الجمالي هو تعددية العوالم الممكنة والاكتشاف المتعدد الأوجه والاشكال.

الاختلاف أو الهوية

وعلى هامش هذه الورشات، التأمّت ندوات مستديرة، نذكر منها بالخصوص تلك التي أشرف

الندوة الإسلامية السابعة عشرة حول

الأصالة والمعاصرة في الفكر الإسلامي

خيرة الشيباني

ان «المسلم مدعو اليوم أكثر من أي وقت مضى الى التأمل في خصوصيات الكتاب العزيز والسيرة المحمدية والتراث الثقافي والحضاري الاسلامي عموما بمقل ثاقب وضمير مؤمن معاصر يحول الايمان الى قوة تصور بواسطة مقاربة معاصرة ترنو الى التجدد وتسير للمستجدات في الحياة الانسانية، دون مساس بالثوابت العقائدية»

● تحت عنوان «الأصالة والمعاصرة في الفكر الاسلامي» التامت الندوة الإسلامية السابعة عشرة بمدينة القيروان وذلك من 22 إلى 24 سبتمبر الماضي بحضور العديد من الباحثين والعلماء من تونس والمغرب بالإضافة إلى المفكر الفرنسي روجي غارودي. وقد أشرف على افتتاح هذه الندوة الأستاذ أحمد خاليد وزير الثقافة والاعلام، وألقى مدخله ذكر فيها

أن يقصدها عن مسيرة الخلق الحضاري الانساني، ويقربها في وضع العاجز القاصر عن العطاء والتواصل، والصواب أن يتوقف المسلمون اليوم بواسطة طلائعهم الفكرية والثقافية الى صياغة رؤية دينية معاصرة تنهل من الاصول الروحية الاسلامية وتبذلهم مما جادت به الحضارات الإنسانية ولا زالت تجود وتقوى بعقل انشائي يؤسس لعلاقة جديدة بين الانسان والانسان، وبين الانسان وخالفه في اتجاه مزيد من التناغم وترسيخ أكثر لانسانية المسلم».

تفتح الإسلام وديناميكيته

أضاف: ان الإسلام في أي فترة من فترات تاريخه لم يكن مشجعا على الجمود والركود والاستقالة والعزوف عن التطلم الى المستقبل بعقل ثاقب وطموح

ولاحظ الأستاذ أحمد خاليد: «أن الحصار الفكري والثقافي الذي يطوق المسلم اليوم يمكن أن يؤدي بالامة الاسلامية الى التحجر والانغلاق والرفض الاعمى والاحتفاء بحصون عتيقة مضى عليها الدهر لأن ذلك أبعد من أن يؤمن لها الحياة، بل من شأنه

الدين الإسلامي يشكل منظومة
ديناميكية مبنية
على التوازن والاعتدال والوسطية

الذين تزعموا المحاولات الجريئة الرامية إلى إعادة فحص أسس الإسلام الذاتية وثقافة ديننا عما علق به من الشوائب والثرهات والخرافات وإعادة تنسيق العادات والسلوك طبقاً لتطلبات الحياة المعاصرة ووصولاً إلى إحياء وحي جديد للإسلام يتسم بالمرونة والاعتدال والقدرة على استيعاب ثقافات الغير وتقبلها وتعميق البحث المتأمل الخلاق، وهو ما يمثل أحد أكبر التحديات المطروحة على الإسلام والمسلمين في العصر الحديث»

وإذا كانت هذه المحاولات - على نبل أهدانها - فشلت في عملية التأسيس الحضاري المنشود، فإن علماء الإسلام اليوم - كما يطالب بذلك الأستاذ أحمد خالد - مدعوون إلى التعامل مع المسألة الدينية بشكل جديك **بشكل** الإسلام من وضع المواجهة والصدام إلى وضع التلاقي والتآلف مع الثقافات الإنسانية الأخرى التي يمكن أن تصلهم - بها تحمله من إضافات وعطاءات علمية وفكرية - بروح العصر ان قطع جسور الحوار مع الثقافات الأخرى يحول الإسلام إلى منظومة مغلقة ومقطوعة عن واقع حياة

التعامل مع المسألة
الدينية بشكل جديك
بإسلام من وضع المواجهة إلى وضع
التآلف مع الثقافات
الإنسانية الأخرى

مشروع ولم يبح فقهاء الإسلام ولا علماء الشريعة مجتمعين على مقاطعة الحياة واللجوء إلى المساجد قصد تحويلها إلى موطن لممارسة الرهبنة أو إلى منبر سياسي خدمة لأهداف لا تمت إلى الدين بصلة.

وعلى السؤال: من يتنصب حكماً على إيمان العباد؟ أجاب الإسلام: ان لا أحد يستطيع أن يتنصب حكماً على إيمان غيره، حتى محمد صاحب الرسالة عليه الصلاة والسلام فهو مبشر لا مسيطر.

وخلص الأستاذ أحمد خالد في تأكيده على تفتح الإسلام إلى القول أيضاً بأن المجتمع الإسلامي ديناميكي على الدوام بفضل مبدأ الاجتهاد في الإسلام، ذلك أن الحاجة إلى صوغ المبادئ وتنظيم السلوك، حاجة مستمرة، فإذا أوصد باب الاجتهاد فذلك يعني بالضرورة إخماد فجوة بين الحاجة إلى التغيير والمداية الثابتة.

وقد أكد على هذا الجانب المتجدد دوماً في الدين الإسلامي والمرتبط بمتغيرات الحياة باعتبار ان الدين الإسلامي يشكل بمبادئه وقيمه وتعاليمه منظومة ديناميكية مبنية على التوازن والاعتدال والوسطية تسمح للمسلمين بحرية التحرك والاستقاء لإستلهاهم ما يعينهم على مسايرة عصرهم والأخذ بزمام القوة والرفعة.

ويضيف السيد أحمد خالد «... لكي يتحقق ذلك لابد من تواصل حركة الإصلاح التي قادها ثلة من المفكرين المسلمين المؤيدين لضرورة الفحص المتجدد بمواصلة السند الصحيح كعبد الرحمان بن خلدون وخير الدين باشا التونسي، والشيخ رقاغة رفعت الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمان الكواكبي والشيخ عبد العزيز التتالي ومحمد إقبال وطه حسين وغيرهم من المفكرين السياسيين والدينيين والفلاسفة والنقاد والأدباء والمربين المصلحين الطلائع

الروحي والحضاري، وذلك من خلال العديد من التوجهات من أهمها تبني الدولة مهمة رعاية الدين وصون مؤسساته والسهر على حرية ممارسته في ظروف لائقة يسودها التسامح والتعايش واحترام الغير. ثم تدعيم الشخصية التونسية ليتشبع التونسي بترائه ويتفاعل معه باعتباره أن اعتزازنا بشخصيتنا هو تعزيز للشخصية العربية الإسلامية ولكانة تونس في العالم الإسلامي

أما على مستوى السياسة الثقافية فيشير الأستاذ أحمد خالد إلى الجهود المبذولة ليكون لثقافتنا «صدى واسع وقدر على الشراء والصمود أمام صدى الثقافات الأجنبية الوافدة علينا ولا نستطيع صدّها بحكم الواقع الاعلامي الحالي».

أما على مستوى المحتوى الثقافي والمضمون الفكري الذي تنشره وسائل الاعلام وتعرضه وتذيعه أكد السيد وزير الثقافة والاعلام أن هنالك عناية كبرى باختيار هذا المحتوى وانتقائه وابتداعه من أجل تقديم زاد ثقافي يستثير به الجمهور ويثري وجدانه ويدفعه إلى طلب المزيد من الثقافة الأصلية.

مكانة العقل في الإسلام

● «تطوير الفكر الإسلامي» في القرآن كان عنوان المداخلة التي ألقاها الأستاذ التهامي نقرة رئيس المجلس الاسلامي الأعلى. وقد تناول الأستاذ نقرة عناصر تطوير الفكر الاسلامي في القرآن ومنها ختم الكتب المنزلة بالقرآن وما يعمل به ختم الرسائل الساموية برسالة الاسلام من تكريم للانسان الذي بلغ عبر عصور التاريخ الطويلة من النضج الفكري والتقدم العلمي في مختلف فروع المعرفة ما يمكنه «من الفهم الدقيق والتحليل الصحيح والاعتقاد السليم

العصر، وهو ما قامت به كما يشير الأستاذ أحمد خالد بعض الحركات الاسلامية المتطرفة التي طغت على العالم الإسلامي، واعتمدت العنف والتحجر أداة للتعبير، الأمر الذي يصيب الاسلام في أهم خصائصه ويميزاته وهي الوسطية والاعتدال والتسامح والحوار و«التعايش مع الآخرين الذين قد يختلفون مع المسلمين في آيائهم وتفكيرهم وسلوكياتهم وإلى جانب الخطر المترتب عن الانغلاق على ثقافات الآخرين، ثمة خطر آخر نبه اليه الأستاذ أحمد خالد وهو خطر التشكيل في العقل وهذا يعني خلخله ونسف صروحنا الفكرية من الداخل، الأمر الذي يسيء إساءة بالغة إلى الثقافة العربية الإسلامية وإلى مستقبلها». فالعقل والعقلانية ليسا خصمين للإسلام وإنما هما في أصل الفكر الإسلامي»

تحديات تواجه الإسلام

● ثم تناول الأستاذ أحمد خالد التحديات الكبيرة التي يواجهها الإسلام والمسلمون في عالم يشهد تحولات اجتماعية كبرى وثورات إعلامية وثقافية علمية وخلص إلى وقوفه عند هذه التحديات إلى القول إن هذه التحديات تصب في قضية كبرى خطيرة «هي قضية التحديث والعصرنة التي تشكل الرهان الأكبر» باعتبارها تمثل «تأسيسا جديدا لحياة المجتمع يضمن في الآن نفسه بعث علاقة تآلفية بين الأصول الحضارية والتراث الثقافي العام لامة من جهة، والقيم والسلوكيات الجديدة التي أفرزها العصر من جهة أخرى، وهي إشكالية صعبة يتطلب التوفيق فيها كثيرا من الوعي والقوة والتصميم والعمل».

وتحدث في هذا الشأن عن سياسة تونس العامة التي تهدف إلى ارجاع الشعب التونسي المسلم إلى توازنه

وقد توقف الأستاذ نفرة أيضا عند مكانة العقل والعلم في الإسلام، حيث دعا القرآن الكريم الى هذين المتصرين الهامين في أكثر من مائة آية. بما لا يدع مجالا للإختلاف في أن الاسلام دين العقل الذي به تترك مقاصد الشريعة، وتفتح للمجتهدين والمجتهدين آفاق واسعة في فهم النصوص وتفسيرها، أو إستعمال القياس في استنباط الاحكام استعمالا صحيحا.

ولاحظ الباحث ان القرآن الكريم اكنفى في رسم الخطوط العامة والقواعد الكلية في الشؤون المتعلقة بمختلف النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بصيغ عامة حتى يتسنى تكييفها بحسب الظروف.

ونخلص الأستاذ نفرة في نهاية مداخلته الى القول بأننا مطالبون بأن نهم القرآن في عصرنا بفكرنا، لا بما كان يفهمه السابقون قبل ازدهار العلوم الكونية والتفسي والاجتماعية، وسائر العلوم الانسانية، والاشارات القرآنية العلمية التي أثبتتها العلم بصورة قطعية قد لاقى تفسيرها من أهل الاختصاص قبولاً من أكثر العلماء، باعتبارها تنمي وصيد الأدلة التي تزيد المؤمنين ايمانا بإعجاز القرآن.

الأسس الفكرية للاستبداد الغربي

● المفكر الفرنسي المسلم الأستاذ روجي غارودي ألقى مداخلة هامة بعنوان الأصول الفكرية للسياسة الغربية أكد فيها أن العلاقة بين العقل والإيمان، وبين الأصالة والمعاصرة ليست قضية أكاديمية ولكنها قضية حياة وموت، وأضاف أن الإسلام لا يمكن ان يلعب دورا في ظل هذا الذي عرفته دينان أخرى مثل المسيحية. وقد قام المفكرون المسيحيون أمثال تيلار دي شاردان بمحاولات للتوفيق بين العقل والايمان

الذي لا تشوبه الخرافات الميثولوجية، ولا الأساطير الموروثة.

ويضيف الأستاذ نفرة: إن إبطال الاسلام للرهبنة ومناشدة القرآن للعقل والتجربة وحث الانسان على النظر في الكون والوقوف على أخبار الأولين، كل ذلك صور مختلفة لفكرة انتهاء النبوة ودعوة الانسان للتبصر والتأمل في النفس الانسانية التي جعلها القرآن مصدرا من مصادر المعرفة، ومن هنا يرى الأستاذ نفرة أن النفس من أهم عناصر تطوير الفكر الإسلامي في القرآن، لأن النظر في النفس يقود إلى البحث المتواصل في آفاق جديدة واسعة تطور فكر الانسان بما توصل إليه من نظريات واكتشافات وحقائق، وهذه كلها عوامل مؤثرة على تطوير الفكر الاسلامي خاصة والانساني عامة.

ومن يدرس القرآن الكريم دراسة متأنية، كما يضيف الأستاذ نفرة، يدرك أبعاد تلك القضية بعض إشارات إلى أن الكون في حركة دائبة متغيرة، وأن لهذه الحركة غايات علينا ان ندركها بالنظر والتأمل، لا الفكري والنظري فقط، بل إن هنالك اتجاهات تجريبي يدعو اليه القرآن ليدفع المسلمين الى البحث والمقارنة والاستنتاج. كما أشار الباحث الى أن القرآن رفض التفرقة بين علوم الدين والدنيا، وابتدأت الحاضر عن الماضي. «إذ ليس في استطاعة أمة ان تستغني عن تاريخ الأمم الأخرى السابقة فضلا عن أن تنكر لتاريخها ومستقبلها وماضيها. لأن الأمة التي لا ماضي لها لا حاضر لها، ولا يقام المجد الا على أساس الماضي، ويخلص الأستاذ نفرة الى أن التطور الفكري في المفهوم القرآني جهد موصول، وليس بداية من صفر، ولا خروجا عن إطار الإسلام وبيئته، ولا استثناء عن أصوله الثابتة، وكيالاته الأساسية، فلا تناقض بين التفاصيل والتجديد، إذ هما عنصران متكاملان لا يتفصلان.

يجعل العقل أداة للسيطرة على الطبيعة وفرض نظامه الخاص عليها الا أن العقلانية الغربية التي ذهبت في اتجاه السيطرة على الطبيعة وامتلاكها بأدوات التكنولوجيا قد تطورت في اتجاه خلق نظام استعماري فرض على ما يسمى اليوم بدول العالم الثالث في افريقيا وآسيا هيمنته وسيطرته على ثرواته وعلى مقدرات شعوبه. وأضاف أن أزمة الخليج هي مواصلة للسياسة الاستعمارية القديمة التي فرضها الغرب والتي كانت وليدة تطور فكرة العقلانية والسيطرة على الطبيعة وتسخير ثرواتها لحساب الغرب المهيمن. كما ذكر أن الشرعية الدولية التي كانت وليدة فكرة حقوق الإنسان التي نادى بها فلاسفة الأنوار كانت ذاتها في صالح الغرب، ولم تطبق يوما في صالح الشعوب المستعمرة ولم ينهض مفكرو الغرب لضرب هذا النظام. ولدهض الدعائم الفكرية القائمة عليه.

وخلص المفكر روجي غارودي إلى القول إن ذلك لن يتم ما لم يعاد النظر في النظام العالمي بحيث يأخذ العالم العربي الإسلامي - هذا الجزء الهام والاستراتيجي من العالم، مكانته الطبيعية وما لم تسد روحية الإسلام فكره القائم على عدم فصل الإنسان عن الطبيعة وعن الله.

الفكر الإصلاحي وقضية الحداثة

● الأساتذة حمودة السعفي، ونورالدين الصغير وأحمد الحذيري وكمال عمران وعبد الرحمان خليف وغيرهم تناولوا جوانب أخرى من إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر الاسلامي. سوف نتوقف عند بعض المداخلات التي توفرت لنا نصوصها، وأولى هذه المداخلات مداخلة الأستاذ نورالدين الصغير حول حركات الاصلاح واشكالية المعاصرة منذ مطلع

على أساس أن الحقيقة واحدة مهما كان السبيل إليها. وما يجمع كل هذه المحاولات أنها تستند إلى مفهوم واحد للعقل وهو المعنى الذي أسسه الفلاسفة اليونانيون منذ سقراط - الذي قطع مع فلاسفة الطبيعة من سبقوه، ويرى الأستاذ غارودي أن الغرب قد انفصل عن الانسانية الثقافية منذ أن انفصل الانسان عن الطبيعة وأقام تلك الثنائية: الواقع العقل، أو هرمية المخلوقات وهرمية المفاهيم. وقد ذكر بكتابه الشهير، «الغرب حادث» الذي تناول فيه هذه القضية، وقد قارن في مداخلته بين المعرفة عند الغرب القائمة على هذا الفصل بين الواقع والعقل وهي الثنائية التي فضحها نيتشة وشهر بالداعين إليها من فلاسفة اليونان - ما بعد سقراط، حتى ظهور نيتشة نفسه من فلاسفة العصور الكلاسيكية حتى هيجل. وبين المعرفة عند العرب، التي إلى جانب اعتمادها على العقل تعتمد طريقا آخر وهو الخيال. وقال إن احتفاء العرب بهذا البعد، خاصة عند الفلاسفة الاغستشائيين - هو احتفاء بالحياة، وبالطبيعة، واتصال دائم بها وأشار الأستاذ غارودي إلى أن الفكر الغربي كان دائما

التطور الفكري

في المفهوم القرآني

جهد موصول وليس بداية
من صفر ولا مزججا عن
أصول الإسلام الثابتة

القرن التاسع عشر الى اليوم.

وقد نبه الباحث في بداية بحثه إلى «أن طرح مثل هذه القضية الحضارية بعد تعبيراً صادقا عن المخاض الذي يعيشه العالم العربي الإسلامي اليوم، كما يعتبر مؤشراً حاسماً في تقرير مستقبلية تطلعاته» ويضيف: «نظراً لأهمية هذا الطرح فإن معالجته يجب أن تتم في دائرة حوار هادئ، متحرر من تصلب التفكير والجمود، وبعيدا عن التجهيل، واتخاذ الاسلام مرسلاً للدفاع السلبي والسد القائم على التفكير والتأثير والاحتجاج بالقوة والتطرف واتخاذ سبل الفتنة طريقاً لتحقيق المرامي الدينية».

كما نبه الباحث إلى أن مداخلته ليست بحثاً استعراضياً لتاريخ المسائل الثقافية والفكرية في الوطن العربي، لأن موضوع الندوة يندرج ضمن الاستراتيجية الفكرية أي البحث عن موقع الفكر الاسلامي من قضايا المعاصرة، وما يستوجب ذلك من تأصيل في مجال الابداع الحضاري العربي الاسلامي، وما هي الاشكاليات التي طرحتها الحداثة، وكيف نظرت لها حركات الاصلاح لتلتين الوسائل التي تكفل للعرب عبور الفجوة بين التخلف والتقدم، وهل يكون ذلك بترصد المثال الغربي والنسج على منواله في السياسة والاقتصاد والثقافة وغيرها؟ أم يكون بإحياء التراث العربي الاسلامي وتأصيل الخطاب باعتبار أن ما عندنا يصلح كنموذج حضاري للتنمية والتحديث؟ أم الحل يكمن في محاولة التوفيق بين النموذج الغربي وما اخترناه في محصلتنا المعرفية؟

وقد توقف الباحث عند أهم المحطات الاخلاقية، وتتبع مراحلها، وهي المحطات التي سبها أزمنة اصلاحية، ووجد أنها ستة.

ففي الزمن الاصلاحى الأول، تحققت بعض

الاصلاحات على ايدي بعض حكام الامبراطورية العثمانية - خاصة سليم الثالث - وشكلت بسواد الحداثة مثل اصلاح الجيش، وفتح المدارس، وادخال اللغات والتخنية في التعليم. ثم الإرساليات التربوية إلى أوروبا..

- في الزمن الاصلاحى الثاني: يسجل الباحث محاولتين رائدتين في هذا المجال هما محاولة محمد علي باشا في مصر ومحاولة خير الدين في تونس. وقد أضفا هذان المصلحان مسحة الحضارة الغربية على مشاريعهما الاصلاحية.

«الزمن الاصلاحى الثالث: في هذا الزمن شكلت الأصولية الاسلامية والليبرالية العصرية قاعدة النضال الأولى في البناء الحداثي، وسعى المصلحون في هذه الفترة - الطهطاوي مثلاً - الى التوفيق بين الأصالة الاسلامية وحضارات الحضارة الغربية.. كما كانت لحظة الاصلاحية للافغانى ومحمد عبده مواصلة لليقظة الفكرية العربية الاسلامية، كما كانت اوسع في تصديها لحظة التغريب التي بدأها المستعمر في جهات عديدة من الوطن العربي..»

انحطاط
العرب في الحداثة لا يمكن
أن يتم ما لم تحقق أسس التنمية
وتجسد الديمقراطية
في الفكر والحكم

نتيجة اختلاف في فهم الاسلام والوقوف على حقيقة النص الديني.

ويخلص الباحث بعد استعراض هذه المحطات الإصلاحية الى التساؤل حول امكانية انخراط العرب في حداثة القرن العشرين وأجاب إن ذلك لن يتم ما «لم نحقق أسس التنمية والاكتفاء الذاتي وننحصر من الاستبداد ونركن إلى الديمقراطية في الحكم والفكر كقاعدة تعايش يلتزم بها الجميع». ويضيف الباحث: «عند ذلك نكون قادرين على غوص غبار الحداثة. منتجين لا مستهلكين، بل مبشرين بعهود حضارية مهادنة الانسان وبناء المجتمع المتآخي المتطور.»

وقد اختتم هذه الندوة التي غيبت مسائل هامة في رأينا، من اشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر الإسلامي مثل المسألة السياسية (فضية الديمقراطية على سبيل المثال) وقضية المرأة وغيرها من المسائل التي طرحت عند غطر النهضة في إطار تحديد الفكر الديني - الأستاذ علي الشامي الذي أكد على أن أمتنا أمة تراثية، وتراثها عقلائي ومتناسك، وقال إن أمتنا لا يمكن أن تنهض إلا باعتبار هويتها العربية الإسلامية وإن العقلانية المنقطعة غير الموصولة لا تنتج إلا البؤس والعمق التاريخي.

تقديم
النظام العالمي
من أجل أن يأخذ العرب
مكانهم الطبيعي في
حركة التاريخ

كما نجد توجها آخر يمثلها اليازجي والشدياق والبستاني وقد بنوا مشروعهم الحداثي على تنمية الشعور الوطني بعيدا عن إثارة الحساسية الدينية وقد ركزوا اهتمامهم على النهوض باللغة العربية كوسيلة لفهم العلوم الحديثة وأداة تحكم نموذج بنية عقلية.

- زمن الإصلاحية الرابع: الذي يغطي الفترة الممتدة بين العقد الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وهو زمن يمكن اعتباره زمن التوفيق بين الإصلاحية الإسلامية والليبرالية الغربية. (الكواكبي - رشيد رضا، سعد زغلول، علي باشا حانبة، وعبد العزيز الثعالبي).

- زمن الإصلاحية الخامس: زمن الاشتراكية - القومية وبروز حركات التحرر بعد الحرب العالمية الثانية وإعادة توزيع العالم بظهور الشقين الراسمالي والشيوعي، حيث بقيت الشعوب العربية تثقل بين الدعم الشرقي والاحتواء الغربي. وفي هذا الإطار تأتي التجربة الناصرية كمحاولة لايجاد قوة حديثة. هذه التجربة ساهمت رغم المآزق الذي تودت فيه في تنمية العطاء الفكري العربي وزادت الاستقلالات الوطنية مشروعية فارتسمت معالمها على مستوى الخطاب والممارسة إلا أن حركة التحديث التي بشرت بها الناصرية «لم تصل إلى أعماق المشكلة الاقتصادية والاجتماعية كما ظل التنظيم السياسي الشعبي لقوى الشعب العاملة تنظيرا لا أكثر، كما أن طموحات الشعب العربي وآماله في تحقيق «الوحدة العربية» ضاعت بين التنظيمات السياسية القديمة وحركات الجباير التي نمتها مرحلتنا الثورة السياسية والاجتماعية.»

- زمن الإصلاحية السادس: وهو المشروع التعبوي الذي يعبر عنه عادة بالصحة الإسلامية، وما تولد عنه من خلافات وصراعات بين الاسلاميين وغيره

قراءة شعرية في مجلة «المسار»

● اتحاد الكتاب التونسيين... يفتح أندلسا لأبنائه...

أما الشعر؟

نص يكون شعرا خالصا. فالشعر استراحة الشاعر، حيث البحث عن الصورة الشعرية.

شرها، عاطا بالسجائر والتبيل (نثر)

بهم عزرائيل بي (نثر)

وأهم بامرأة العزيز (شعر)

نرى هنا في قصيدة الشاعر محمد المهدي الجزيري ذلك البحث الجميل عن الجملة الشعرية التي تسيل الكثير من عرق القلب أثناء البحث عنها تلك هي معاناة الشاعر، وعذابه الضروري، والذي يدعي أن قصائده لا تثر فيها، فقد أساء فهم الشعر.

والقصيدة الشعرية هي التي يطفى عليها الشعر لكن كيف نتعرف على الشعر؟

يقول حافظ محفوظ في قصيدة بعنوان (لقاء)

في مكان تعوده الحلزون

تراهت لنا الريح أبداً من صمتنا

آخر الليل

من يمنح البحر هذا الهدوء

ونحن نراقب نجمين يفترقان

على صفحة الماء

في هذه القصيدة لا يمكن إنكار الخيال الشعري الذي حملنا إلى الأبعد وإلى الأجل. إذن، الشعر يبدو واضحا، ومن السهل اكتشافه وإن كان صعبا إدراكه

الدراسة التي ترجمها «بوروي عجيبة» وألفها «رومان جاكسون» تحت عنوان (ما الشعر؟) فجرت في حماسا تحريضيا جرتي للحدث العميق عن الشعر.

كيف يمكن أن نفرق بين الشعر والنثر؟ في رأي لا توجد قاعدة راسخة تحدد لنا بالتدقيق هوية النص المطروح. ما دمنا نؤمن باختلاف الرأي. وتعدد الميولات. وتنوع الثقافات. وحرية التعبير

ومقابل ذلك لا نرى صعوبة باللغة في التمييز بين الشعري والنثري إذا كنا أمام نص يميل إلى التفرقة. ولا خيال فيه، ولا جمالية، فالكثير من شعرائنا استغلوا صفة (شاعر) ليكتبوا النثر المطبق (لا أقصد القصيدة غير الموزونة) فإذا بنصوصهم خالية من أي مجهود فني إبداعي، فالخيال الشعري مفقود تماما والرؤية ضبابية أو مبهم، والصياغة الإبداعية التجميعية غير متوفرة وتبدو هذه النصوص تشرية إلى حد لا يمكن إدماجها في سبيل الشعر.

لكن ماذا نقول عن كتاب يكتبون (المذكرات، أو اليوميات، أو الرواية، أو المسرحية...) وتكون كتاباتهم حافلة بالصورة الشعرية. ويكون الخيال الشعري فاعلا متواصلا في نصوصهم، فيلح الشعر على الحضور بكتافة عميقة في كل ما يكتبون وهنا يمكن القول: (شعراء يكتبون النثر، ناثرون يكتبون الشعر).

وفي كثير من الأحيان نجد داخل القصيدة الواحدة بعض النثر، وبعض الشعر. فليس سهلا أبدا كتابة

للشعر فتكون القصيدة غارقة في الشر يقول (كمال بوعجلة) في قصيدته (حين).

وأعود من تعب النهار
إلى فراشي، وقهوتي، ودفائري
اه، ما أقسى السهر
وأبنى بيوت الذكرى
من دمعي، ومن هفي عليك
فيكعب ضوءه خجلا
ويكيني القمر
بعد منتصف الليل
تصنع الريح وجهي
فأذكر دفئا بحضنك
نقناتي طرق من الثلج
لم تسلمي لأروسة عارية..

كان يمكن للشاعر السيطرة على قصيدته باعتماد التلميح لا التوضيح، مما يجعله يقلل من الشر في قصيدته، فالوصف الدقيق للأشياء يتقل كاهل الشعر، فيترهل المعنى، ويتهدم المبني.

من ناحية أخرى، هناك شعراء يعتنون بمظهر القصيدة الخارجي، فيتم توزيعها على الورقة بطرق مختلفة وأحيانا بطرق هندسية لا مبرر لها ولا ندرى هل هذا يدخل في نطاق العمل الشعري. أم هو مجرد العاب لا علاقة لها بالشعر.

... بيض الليالي تدره

فيدثرها

وينام

رؤاك

رؤاي

فليس كل من يتخيل شيئا ويكتبه يكون قد بلغ الشعر.

ثمر القصيدة شاربة من دمي
فلا أرتضيها كلاما فقط
وأسكب فيها حياتين من عمري
وأمنحها كل ما تشترط

(محمد صهار شعابنية)

المبالغة هنا في اصطلياد القافية جعلت البيت لا يصلان الى الشعر (فقط، تشترط) كلمتان أفستنا الجليالية الشعرية. وكأنها أقحمنا عنوة دون رغبة الشعر. فإذا لو قال شعابنية مثلا.

ثمر القصيدة شاربة من دمي
فلا أرتضيها كلاما

لا مكان للكلمة (فقط) فهي لا تضفي جمالية على الجملة، بقدر ما تفسدها وتعطيها صبغة تقريضية، فاختيار الألفاظ له فعالية، فلا يكفي الخيال الشعري لادراك الشعر.

هل الكذب ضروري في الشعر؟ هذا سؤال يوحى بسؤال آخر هل تقاس شاعرية الشاعر بمدى قدرته على الكذب، وأي الكذب يكون شعرا، يقول (محمد فوزي الغزي) في قصيدته (نفائس الملك المخلوع):

وانثر ليل الكلام

على ليل أحداقي

قمرا للتساقط

هل يعتبر هذا الكذب كذبا، أم أن خيال الشاعر الذي يسبح الصور المستحيلة، يسميه البعض كذبا ضروريا للشعر.

ونرى الكثير من الشعراء لا يستطيعون السيطرة على قصائدهم فإذا بهم يقعون في الإسهال القاتل

المسار/ فرح لنا

مجلة المسار في عددها السادس فتحت أندلسا لنا، لكن تبقى طموحاتنا أعمق، فلا بد من البحث عن المواضيع، والاجتهاد لتوفير المادة المتنوعة والجادة إذ لاحظنا وكان المجلة تكرر نفسها وفي الختام، أبارك مجهودات اتحاد الكتاب التونسيين فرغم كل الصعوبات، فتح أندلسا لأبنائه.

الحبيب الهمامي

هذا مقطع من قصيدة للشاعر عزيز الوسلاطي بعنوان (عروس البحر)

وأسأل هنا لو كتب المقطع المذكور كما يلي:

بيض الليالي تذرته

فبدثرها، وبنام

رؤاك، رؤاي

هل يتغير شيء؟ إن الشاعر له كامل الحرية في كيفية كتابة قصيدته؛ وتوزيعها هل الورقة، لكن هل هناك وعي، أو اضمار لكيفية توزيع الأبيات! وهل هذا يخدم الشعر؟

ARCHIVE

« الصحافة مرآة المسرح »

تأليف : عبد العزيز كمون - منشورات الإتحاف - عرض : عبد الحميد زين العابدين

تضمّ دراسات وبحوثا تشمل أهم قضايانا أو قضايا المسرح وتحاول عرض ما يناسبها من الحلول . إنّ مثل هذه الكتب قليلة نادرة وإنّ كتابنا أيضا يعتبرون مقلين في هذا الميدان، ولستنا ندري لذلك سببا واضحا يستقر عليه الرأي... وكلما أطل علينا أثر دراسة نقدية كان أو تجربة أو تدوينا أو خواطر، دبّ إلينا التضاؤل واستزدنا منه . ومن هذه الأعمال التي يرتاح إليها أحياء المسرح كتاب «الصحافة مرآة المسرح» . تونس 1962 - 1982 . الذي يمثل الأثر الثاني من منشورات الإتحاف . لما هي أقسامه وأهم محتوياته وهل انتهى كاتبه فيها إلى حلول للقضايا التي اهتم بمعالجتها وماذا يضيف هذا العمل إلى المكتبة التونسية؟؟

«إنّ الصحافة ... «كاميرا» تسجّل التاريخ والأحداث ، وتتفاعل هي والأحداث وتؤثّر في توجيهاتها إيجاباً وسلباً ...» هكذا قال سمير صبحي أحد رجال الصحافة المصرية، إن إيراد مثل هذا التعريف للصحافة إنّما الغاية منه تأكيد ما جاء في موقف مؤلف «الصحافة مرآة المسرح» الذي يعترف بالدور الريادي الذي تقوم به الصحافة اليومية إلا أنّها وإن أمكنها أن تواكب المسرح وتغطي أهم أحداثه وتبرز أهم الآثار المسرحية وتعمل على النهوض بهذا الميدان الحيوي في تونس، فكل ذلك ليس بكافٍ لتكوين بنك مسرحي تجتمع فيه المعلومة والتجربة والموقف والحاطرة، وإنّا يجب أن ندعم الصحافة كتاباً

تقديم

كتاب «الصحافة مرآة المسرح» صغير حجمه ذو قياس (21/15 سم) وتخلله صور لبعض المشاهد المأخوذة من بعض المسرحيات وهي عديدة، تم طبع الكتاب بمطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وهذه طبعته الأولى . وقد أهداه صاحبه الى روح المرحوم حسن الزمرلي الذي يعد بحق رائد المسرح التونسي . يضم هذا الكتاب في طياته احدى وسبعين صفحة قسمها المؤلف إلى قسمين جوهرين اشتمل القسم الأول منها على ثمان وأربعين صفحة تحدّث الكاتب فيها عن علاقة المسرح بالصحافة وحاجته إليها أما القسم الثاني فإنه يحتوي على هوامش عمد

الكاتب فيها الى تفسير بعض ما جاء في القسم الأول من المصطلحات الغامضة أو التي تستحق التعريف أو التعليق عليها أو الاضافة إليها مما يسهم في اكتمال المعلومة، كما اشتملت أيضا على احصائيات لبعض الصحف التونسية القديمة، كما تخللتها بعض الملاحق حول الصحافة التونسية أيام كانت في خطواتها الأولى .

لعله من المفيد قبل الشروع في استجلاء أهم ما جاء في هذه الدراسة أن نتوقف قليلا عند المقدمة . ففيها علاوة على التنويه بدور الصحافة المكتسوبة في خدمة المسرح محاولة تعديد الطرق والاساليب المختلفة التي تتوخاها الصحافة في النهوض بالحركة المسرحية، كأن تتعمد الصحف اليومية قبل العرض، على سبيل

وخاصة في الأرياف كسوء تعامل الجمهور مع بعض الاعمال المسرحية أو تقاعس المرأة والتلميذة عن حضور العروض المسرحية في هذه الامكنة النائية ونقل هذه الظواهر غير العادية أخيرا الى الرأي العام لغاية معالجتها.

وثالثتها * الندوات التي يعود إليها الفضل في إتاحة فرصة التأمل في هذا العمل أو ذاك أما الأخيرتان فتتمثلان في العروض واللقاءات .

كأن يقع الاعلان عن هذه العروض قبل الفراغ منها وذلك لغاية تهيئة الجمهور نفسانيا إلى الاستعداد لها ولا يجب أن ننسى أهمية المعارض التي تقام على عامش التظاهرات المسرحية وتغطية بعض التظاهرات المسرحية التونسية داخل تونس أو خارجها أو سرد أخبار مسرحية غربية أو دراسات قيمة وكل هذا يسهم بصورة واضحة في النهوض بالمرح التونسي .

2 | الفصل الثاني

يرتكز أساسا على المهرجانات السنوية أو الدورية دولية كانت أم قومية والتغطية التي تضفيها الصحافة وفيها حديث مطول عن مهرجان قرية القومي لمسرح الهواة ومن بين العناوين الهامة التي يحتويها هذا الفصل الندوة الصحفية التي يعقدها وزير الثقافة وفيها توضيح للسياسة الثقافية كما انها لم تغفل مهرجان المسرح المدرسي .

المثال، بنشر لافتات العروض المسرحية في احدى صفحاتها . . أو نشر حديث مع مخرج هذا العرض المسرحي أو ذاك أو تقديم عناصر الفرقة للجمهور كالحديث عن تخرجهم وأنشطتهم ومؤهلاتهم كما ان لهذه الصحف دورا هاما تفضل به بعد العرض يتمثل أساسا في نقد هذه التجربة ومقارنتها بغيرها بعد إظهار ما تتميز به من الإيجابيات ومحاولة الوقوف على المشاكل اليومية المعيشة التي عمدت الى تناولها بالدرس، أو تصنيف هذا الأثر ووضع الأصابع على المدرسة التي تنتمي إليها وأساليب الصحافة في النهوض بهذا الميدان، أو ذاك عديدة ومتنوعة جدا ومجال اجتهداها واسع شاسع .

ي تألف الكتاب من قسمين أساسيين أولهما الدراسة وثانيها الهوامش .

I - الدراسة

وهي تشتمل على فصول أربعة :

1 - الفصل الأول وفيه حديث عن مسؤولية الصحافة ودورها الفعال في تقريب المسرح من الشعب واستعراض لأهم الوسائل في ذلك والكتاب يقتصر على خمس أولاهها * الاعلانات وهو يبين نوعيتها ومدى خدمتها للمسرح ودورها الفعال في إحاطة الجمهور بالعروض المسرحية وثانياتها * الفرق وفي هذه الفقرة دعوة صريحة من الكاتب الى الامام بظروف الفرق المسرحية وإظهار مشاكلها المادية والأدبية خلال الانشطة والمهرجانات المسرحية أثناء فصول السنة وفي العاصمة أو في المدن أو في الأرياف التونسية، ومتابعة الحوادث والأزمات التي تعوق هذه الفرق عن مسيرتها الطبيعية

(3) الفصل الثالث

أما هذا الفصل فيتعلق بعملية تأريخية للحركة المسرحية وتقويم مسيرتها خلال عقدين كاملين تفصل بينهما ستا اثنتين وستين واثنتين وثمانين وتسعمائة وألف ، كما ان هذا الفصل يضم تأملات في الواقع المسرحي وطرحا لأهم الحلول المناسبة بعد الوقوف على أهم مشاكله سعيا إلى النهوض بهذا القطاع المثقف للشعب .

(4) الفصل الرابع

تعرض الكاتب في هذا الفصل الأخير الى قضية التثقيف المسرحي وأصر على محدودية محتويات المكتبة الادبية والفنية بتونس في العقدين المشار إليها سابقا وقد ارجع هذه المحدودية إلى اقتصاد الصروض المسرحية العربية التي تصافحنا من العهد الوطن العربي في تونس، إلا أنه في نفس الأونة يبدي نقالة بيداغية معانقة صحافتنا للنتاج المسرحي العربي من جوانب متعددة كما لا يخفي ارتياحه الى تسرب أعمال مسرحية أجنبية إلينا عبر المهرجانات المختلفة التي نقيمها في مختلف المواسم، ويختتم الكاتب فصوله الاربعة بالثناء على الصحافة لازدواجية دورها الذي اضطلعت به إزاء الحركة المسرحية بتونس في فترتي السبعينات والتسعينات، فهي علاوة على دورها التحسيسى والاعلامى تقوم بمهمة ثقافية تثقيفية، وبذلك عوضت المكتبة التي تفتقر إلى المراجع والأثار المسرحية التي تغذي جمهور الطلبة والمتعاطين لشاغل المسرح ومشاربه في تونس . بيد ان الكاتب وإن لم يخف امتنانه للصحافة، فإنك تلاحظ أنه يبدي شيئا من الحيرة والاحترار إزاء ما ينشر فيها مشيرا إلى ان هذه الاعمال المنشورة . ليست كلها تنبي على الدقة والمنهجية والصرامة وإنما هذه المعطيات تختلف من

ناقد إلى آخر ومن جريدة إلى غيرها . وفي هذه الاشارة دعوة خفية إلى إعمال الرأي في تصفح المقالات أو ما ينشر حول المسرح عامة .

II - الهوامش

تبتدى الهوامش من الصفحة التاسعة والاربعين الى غاية الصفحة التاسعة والستين يتخللها ملحقان وقعت الاشارة أنفا إلى محتوياتها أما هذه الهوامش ففيها إضافات سرية هامة جدا تسهم في انارة المتعاطش لمزيد من المعلومات التي وردت في عمومها تعريفات مطولة أو توضيحات أو إشارات الى بعض المناسبات التي وردت فيها بعض الأثار النقدية أو التحليلية لبعض العروض أو المهرجانات المسرحية كما يجد فيها القارئ إشارات إلى إسهامات جدية كذكر الكتب التي واكب الحياة المسرحية منذ نشأتها إلى فترة الثمانينات وتزيد، ومن بين الكتاب في هذا المجال عز الدين المدي وبمحمد السقناجي والمنصف شرف الدين وكذلك الأستاذ محمد الحبيب رجل المسرح والفكر التونسي . وإلى جانب الكتب نجد بحوثا ودراسات قدمت في شكل أطروحات . ومنها على سبيل المثال أطروحة الأستاذ محمود الماجري للدكتوراه المرحلة الثالثة حول : «المواضيع الجديدة في المسرح التونسي المعاصر : التحولات السوسيو ثقافية والحركة المسرحية» وكذلك أطروحة الدكتور الأستاذ عز الدين العباسي حول : «الكتابة المسرحية في تونس ما بعد الاستعمار (1964 - 1982) «تحولات ومشكلات» وكذلك أطروحة الاستاذة ليبيّة الشريف عن «المسرح والدولة» .

«الصحافة مرآة المسرح» دعوة إلى الكتابة المسرحية المكثفة

هذا الأثر الذي ألقه الناقد المسرحي عبد العزيز

تونس. هذا الكتاب، على وجازته، يعدّ بحق عملاً نقدياً حاول فيه مؤلفه أن يلم بوضعية المسرح في جميع جهات البلاد التونسية خلال عقدين، ويقدم لك عنه ولو فكرة متواضعة. هذا وإن الهوامش والخواشي التي توجد خاصة في خاتمته تزيد في قيمته المضمونية والفنية والعلمية وتضفي عليه الصبغة المرجعية القيمة التي من شأنها أن تحفز المهتمين بالمسرح التونسي على إضافة لبنات أخرى.

كمون أن هو إلا لبنة تضاف إلى سابقتها في النقد المسرحي التونسي التي تعدّ عتمة وهذا ما أشار إليه هو نفسه بوضوح عندما عمد إلى الموازنة بين مكتبتنا ومكتبات المشرق العربي : فيينا تزهو هذه الأخيرة بتعدد تصانيفها في الميدان المسرحي وذلك بما تضمه من نقد ودراسة لأهم قضايا مسارحها من جميع نواحيها، تبدو مكتبتنا على عكسها عتمة وفي أمس الحاجة إلى الدراسات المعمقة للحركة المسرحية في

مجلة الحياة الثقافية

العنوان : وزارة الثقافة والإعلام - القصبة - تونس
أو إدارة الأدب 39 نهج صدر بل - تونس - الهاتف : 680.788 / 781.545
<http://Archivebeta.Samrit.com>

قسمة اشتراك سنوي

عن ستة أعداد

5.000 د.ت أو ما يعادلها

باسم السيد محتسب المجلة صرفاً ، أو عن طريق حوالة بريدية
بالحساب الجاري بالبريد رقم 610.000 المفتوح باسم أمين المال
العام للبلاد التونسية - صندوق مساهمة عدد 4 لمجلة الحياة الثقافية

الإسم واللقب :
العنوان :
الترقيم البريدي :
ص.ب. :